This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

J. D. PASSAVANT,

RAFAEL VON URBINO.

ERSTER THEIL.

RAFAEL VON URBINO

UND SEIN VATER

GIOVANNI SANTI

VON

Johann David
J. D. PASSAVANT.

IN ZWEI THEILEN MIT VIERZEHN ABBILDUNGEN.

ERSTER THEIL.

LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.
1839.

3820
P26
vol. 1

FOGG MUSEUM LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY

WOHLLÖBLICHER ADMINISTRATION

DES

STÄDEL'SCHEN

KUNSTINSTITUTS

ZU

FRANKFURT A. M.

AUS HOCHACHTUNGSVOLLER DANKBARKEIT

GEWIDMET.

Vorwort.

Rafael Santi aus Urbino ist anerkannt der schönste Genius der modernen Kunst; daher denn auch kein Künstlerleben jener glänzenden Epoche, in der er leuchtete, ein höheres Interesse für die Cultur- und Kunstgeschichte darbietet, als das seine. Demungeachtet besitzen wir unter den vielen seit Vasari erschienenen Lebensbeschreibungen desselben keine, welche dem heutigen Stand der Kunstbildung und der Wissenschaften entspräche, keine, welche den Gegenstand umfassend behandelte, ihn mit Kritik beleuchtete, durch neue und reine Quellen, durch gründliches Studium und von einem höhern historischen Standpunkte aufgefasst frisch belebte, und so ein wahrhaftes, vollständiges Bild einer der ausserordentlichsten Künstlerwirksamkeiten gäbe, welche die Geschichte kennt. Dieses wird sich am deutlich-

sten aus einer Übersicht der Schriften über Rafael ergeben.

Der früheste, bekannte Lebensumriss Rafael's ist der lateinisch geschriebene von *Paolo Giovio*, zuerst von Girolamo Tiraboschi in seiner „Storia della letteratura italiana" bekannt gemacht. In gegenwärtigem Werke ist er im Anhang XV abgedruckt. Jener Verfasser konnte in dem kurz gefassten Aufsatz nur wenig berichten und wurde durch den Mangel an gründlichen Kunstkenntnissen zu mannigfachen Irrthümern verleitet. Es hat daher diese älteste Lebensbeschreibung Rafael's keinen besondern Werth. Paolo Giovio veranlasste aber den Vasari seine Künstlerleben zu schreiben, wofür alle Kunstfreunde ihm zu beständigem Dank verpflichtet sein müssen.

Dass *Giorgio Vasari* in seinem umfassenden Werk: „Vite de' più eccelenti Architetti, Pittori et Scultori etc. Firenze 1550", wovon die zweite von ihm vermehrte und verbesserte Ausgabe im Jahr 1568 erschien, das Leben Rafael's mit besonderer Sorgfalt behandelte, wird keinem Unbefangenen entgehen; indessen waren ihm mehrere Lebensumstände Rafael's, besonders die seiner Jugend nicht hinreichend bekannt, dann hatte er nur verwirrte Notizen über das erste von ihm im Vatican ausgemalte Zimmer, und überging viele seiner kleinern Bilder, welche schon damals in

alle Welt zerstreut und wahrscheinlich deshalb von ihm nicht gekannt waren. Dagegen haben wir anzuerkennen, dass er mit wenigen Ausnahmen die Zeitfolge der Werke Rafael's richtig angibt, dass sein Urtheil, wenn auch meist zu enthusiastisch und gleichmässig Lob spendend, doch öfters sehr treffend ist, dass er Rafael's hohe Bedeutung in der Kunstgeschichte erkannte und uns einen Schatz von Nachrichten über ihn überlieferte, ohne welchen wir uns jetzt in der grössten Verlegenheit über sein Leben befinden würden. Dieses Leben erschien auch besonders abgedruckt unter dem Titel: „Vita di Raffaelle da Urbino, Pittore ed Architetto, tratta da quelle de' Pittori, Scultori ed Architetti di Giorgio Vasari, in Roma 1751."

In neuern Zeiten erschien die Schrift: „Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli. Roma 1790" (zweite bereicherte Ausgabe von 1791). Sie gibt sich das Ansehn, früher als alle andere Lebensbeschreibungen Rafael's verfasst zu sein; Comolli glaubte selbst, dass sie bald nach Rafael's Tod von Giovanni della Casa geschrieben sei. Sie ist indessen nichts anderes, als ein magerer Auszug aus Vasari, mit Hinzufügung einiger neuen Entdeckungen. Dieses erkannte schon Lanzi und ergibt sich auch aus dem Umstande, dass bei der Gleich-

förmigkeit, womit des Anonymus und des Vasari Berichte über Rafael abgefasst sind, einer derselben den andern muss benutzt haben. Nun aber enthält der Anonyme einige Nachrichten über die Portraite des Tibaldeo und des Carondelet und über den Knaben in Marmor, welche erst im verflossenen Jahrhundert bekannt wurden und die sicher Vasari würde mitgetheilt haben, hätte er von dieser Schrift Kenntniss gehabt. Auffallend sind auch einige Irrthümer beim Anonymen, in die kein Zeitgenosse Rafael's würde gefallen sein; z. B. p. 22 dass Rafael die heilige Familie für Dom. Canigiani im Jahr 1516 gemalt habe; p. 24 dass er bei seiner Ankunft in Rom den Pietro della Francesca und Bramante da Milano, die schon damals längst gestorben waren, getroffen habe; p. 53 dass er das Portrait der Donna Beatrice *d'Este* gemalt habe, obgleich zu seinen Zeiten gar keine Fürstin dieses Namens aus dem Hause Este lebte (auch nennt sie Vasari nur Beatrice Ferrarese); und p. 63 dass Rafael zum Intendanten der Kunstwerke im Vatican durch Leo X ernannt worden sei, ein ganz moderner Irrthum, welchen das Breve vom 27. August 1515 veranlasste, wodurch dem Rafael die Befugniss ertheilt wurde, für den Petersbau antike Steine und Marmore zu erstehen und zu verhindern, dass antike Inschriften zerstört würden. Den schla-

gendsten Beweis jedoch, dass die Schrift ein modernes, untergeschobenes Machwerk sei, liefert die Stelle, wo von der Statue des Jonas als schon in der Kirche S. Maria del Popolo befindlich die Rede ist. Diese wurde nicht vor dem Jahr 1554 dahin gebracht, wie dieses aus der ersten Ausgabe des Vasari vom Jahr 1550 erhellt, zu welcher Zeit sie noch in der Werkstätte stand; erst in der Ausgabe von 1568 sagt Vasari im Leben des Lorenzetto, dass sie nun endlich in der Capelle Chigi aufgestellt worden sei. Dieser Angabe folgte nun der Verfasser der Vita inedita! — So verwerflich indessen auch der Text dieser Schrift ist, so schätzbar sind die Noten des gelehrten Herausgebers Comolli, der wohl selbst der Hintergangene war.

Über zwei Jahrhunderte hindurch begnügte man sich die Lebensbeschreibung Rafael's nach Vasari in Auszügen zu geben, oder neue Editionen derselben zu veranstalten, denen zuweilen einzelne Notizen aus ältern Schriftstellern und neue Entdeckungen beigefügt wurden, wie besonders in den Ausgaben des Vasari von *Gio. Bottari*, Roma 1759, und von *Guglielmo della Valle*, Siena 1791 — 1794. Zu den erstern sind die Biographien zu rechnen, welche sich in den Werken von *Carl van Mander*, *Joachim von Sandrart*, *Filippo Baldinucci*, *Isaac Bul-*

lard, d'Argenville, Lairesse, Gault de Saint Germain, Andrea Lazzari, Pellegrino Orlandi u. a. m. befinden, oder solche, die als für sich bestehende Lebensbeschreibungen Rafael's erschienen, wie z. B. *Pierre Daret* Abregé de la vie de Raphael Sanzio d'Urbin, Paris 1607. 12. und 1651 in 16. Sodann unter einem neuen Titel: *Sr. de Bombourg* Recherches curieuses sur les dessins de Raphael où il est parlé de plusieurs peintres Italiens, Lyon 1675. 12. und 1709. 12. Hierher gehört auch das englische Werk von *Duppa*, Life of Raffaello Sanzio, London 1816.

Einzelne Nachrichten und Ansichten über das Leben und die Werke Rafael's enthalten viele ältere und neuere Schriftsteller, z. B. *Dolce, Armenini, Lomazzo, Borghini, Scanelli, Boschini, Malvasia, der Anonyme des Morelli, Francesconi, Bellori, Montagnani, Fea, Conca, Lanzi, Orsini, Reynolds, Richardson, Webb, Dann, Felibien, Lepicié, Mariette, Seroux d'Agincourt, Mengs, Göthe, Fernow, Fiorillo, von Quandt, Platner* u. a. m., welche hier alle zu nennen eben so weitläufig als unersprieslich wäre, denn wie viele Schriftsteller haben nicht seit dreihundert Jahren irgend etwas über Rafael geschrieben! Das Wich-

tigste wird im Verlauf dieses Werkes seine Stelle finden.

Von den für sich bestehenden Lebensbeschreibungen, welche theils durch Compilation, theils als Resultate neuer Entdeckungen und eigenthümlicher Ansichten seit Vasari ans Licht traten, sind folgende näher anzugeben:

H. H. Fuessli hat im Nachtrag seines „Allgemeinen Künstlerlexicons", Zürich 1814, im Artikel Sanzio eine 24 Bogen starke Lebensbeschreibung Rafael's gegeben, welche 1815 nochmals besonders in 4. erschienen ist. Obgleich derselben Vasari zum Grunde liegt, so hat doch der unermüdete Sammler viele Nachweisungen über die von jenem nicht beschriebenen Werke und der Kupferstiche danach gegeben. Hierin wurde er besonders durch Hofrath Meyer in Weimar unterstützt; in der Beurtheilung folgte er gleichfalls den Weimarischen Kunstfreunden und dem einsichtsvollen Mengs. Fuessli's Schreibart und Ansichten entsprachen indessen nicht der Höhe des Gegenstandes, daher sein Werk nur als Compilation schätzenswerth ist.

G. Chr. Braun, „Raphael Sanzio's Leben und Werke." Wiesbaden 1815, zweite Auflage 1819. 8. ist gleichfalls eine Compilation ohne die nöthige Kunstkenntniss und ohne gediegenes Ur-

theil. An Nachrichten ist das Büchelchen weit ärmer als Fuessli.

Friedrich Rehberg, „Rafael aus Urbino.“ München 1824. 2 Theile mit 38 lithographirten Tafeln. 4. Der nun verstorbene Maler suchte darin seine Ansichten über den Gang der Kunst in Italien von Cimabue bis auf Rafael niederzulegen und zu zeigen, wie letzterer die höchste Spitze der Kunstblüthe sei. Über diesen selbst findet man unter den neuen Nachrichten nur unbegründete, öfters erweislich irrige. Seine ihm eigenthümlichen Ansichten lassen wir auf sich beruhen.

Quatremère de Quincy „Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael.“ Paris 1824. 8. zweite Auflage 1835. Dieses Werk, mit grosser Gewandtheit geschrieben, lebendig durch brillante Ansichten und Beurtheilungen der Werke Rafael's, erhielt bald den Beifall eines grossen Publicums. Ungekannte Thatsachen finden sich indessen nicht darin, selbst die bekannten sind nur unvollständig aufgenommen. Überhaupt ist es von einer gewissen Oberflächlichkeit nicht freizusprechen, daher es denn für den gründlichen Forscher nur ungenügend sein kann.

Francesco Longhena in seiner mit Zusätzen vermehrten Übersetzung: „Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del Sig. *Qua-*

tremère de Quincy etc.“ Milano 1829. 8. suchte diesem Mangel abzuhelfen; da er aber mit wenig Kritik verfuhr und die Kunsthändler das Buch für ihre Absichten zu benutzen suchten, so erhielt es nicht nur einen übermässig starken Ballast, sondern es gesellten sich selbst viele neue Irrthümer zu den alten. Auch unterbricht die starke Anhäufung von Noten sehr störend den Zusammenhang, macht das Lesen höchst beschwerlich, und da schon Quatremère de Quincy keine strenge Chronologie bei den Werken Rafael's befolgte, sondern diese mehr nach den Gegenständen gruppirte, so fällt es bei der unabsehbaren Anhäufung der Noten in der Übersetzung sehr schwer hierüber eine historische Übersicht der Zeitfolge zu erwerben. Ebenso hat die historische Begründung zweifelhafter Angaben, die schon ein schwacher Theil im Original ist, nichts durch die Zusätze der Übersetzung gewonnen. Bei allen diesen Mängeln ist das Buch von Longhena demungeachtet die vollständigste Sammlung aller bis zu jener Zeit gekannten Nachrichten über Rafael und enthält auch manche neue Angaben über seine Werke. — Des Quatremère de Quincy Werk erschien gleichfalls in einer deutschen Übersetzung nach dessen zweiter Ausgabe, Quedlinburg. 1836. 8.

P. Luigi Pungileoni, „Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del gran

Raffaello di Urbino.“ Urbino 1822. 1 Heft in 8. — „Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino.“ Urbino 1829 — 1831. 2 Hefte in 8. — Bei weitem die wichtigsten Entdeckungen in Bezug auf Rafael's Voreltern und dessen Jugendgeschichte enthalten diese Mittheilungen des Padre Pungileoni. Über den Vater Rafael's erhalten wir hier zum erstenmal historisch begründete Nachrichten, indem der unermüdet forschende Verfasser während seines Aufenthalts in Urbino Gelegenheit hatte, die dortigen Archive zu untersuchen, und reiche Ausbeute fand. Auch sonst trifft man in seinen Heften manche bis dahin unbeachtet gebliebene Notizen aus ältern und neuern Schriftstellern. Es war jedoch nicht die Absicht desselben, ein vollständiges Leben Rafael's zu geben, wozu er mit seltener Bescheidenheit gesteht nicht die Fähigkeiten zu besitzen; wenn daher das Büchlein auch in vielen Theilen mangelhaft ist, so müssen wir doch für das Neue gebotene uns zu grossem Dank verpflichtet fühlen.

C. F. von Rumohr, „Über Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen.“ Berlin 1831. 8. Diese Abhandlung befindet sich im dritten Theil der „Italienischen Forschungen“, ist aber auch besonders herausgekommen. Der geist- und kenntnissreiche Verfasser hat hier seine Ansichten über den Entwicklungsgang Rafael's und die

äussern auf denselben einwirkenden Umgebungen und seine Urtheile über dessen Werke, welche er selbst gesehen, niedergelegt. Es ist ein höchst anziehender, öfters belehrender Beitrag zur Geschichte Rafael's, der aber nur wenige neue, begründete Thatsachen enthält, wie dieses der Verfasser selbst zu verstehen gibt, indem er in der Vorrede p. V berichtet: „Der Wunsch, die Geschichte Raphael's und seiner grossen Zeitgenossen durch bisher unbenutzte Thatsachen zu bereichern, das Ungewisse und Irrige aus Quellen erster Hand festzustellen und zu berichtigen, musste demnach (indem er während seines längern Aufenthalts in Italien es immer verschoben hatte jene Quellen zu benutzen), da zur Rückkehr in meine andere Heimath wenig Hoffnung, vielleicht für immer aufgegeben werden. Doch belehrten mich verschiedene Werke, welche über Raphael auch ohne Zuziehung noch unbenutzter Quellen verfasst worden sind, dass es so vieler Vorarbeiten nicht bedürfe, dass Jeder aus seinem Gesichtspunkte über den allgemeinen Charakter und die besondern Werke Raphael's viel Neues auffassen und aussagen könne.“ Dieser Art und Weise folgte nun unser Verfasser bei seiner Abhandlung über Rafael. Er entsprach aber hiedurch keineswegs den Erwartungen, welche die beiden ersten Theile seiner Italienischen Forschungen er-

weckt hatten. Denn treffen wir auch in diesen zuweilen unerwartete Willkürlichkeiten, z. B. wenn er ohne die merkwürdigen Werke des Pietro della Francesca in seiner Vaterstadt, Borgo di San Sepolcro, gesehen und dessen Schriften daselbst gelesen zu haben, höchst wegwerfend von ihm urtheilt und selbst sagen durfte: „ein Name, auf welchen Alles passt, weil mit demselben gegenwärtig keine Vorstellung zu verbinden ist; den selbst Vasari sichtlich mehr aus Patriotismus begünstigt;“ so müssen doch alle Freunde der Kunstgeschichte anerkennen, dass er im Allgemeinen den strengen, auf Documente und Kenntniss der Werke gestützten Weg der Forschung wandelte, selbst diese deutsche Art und Weise neu belebte. Neben glänzenden Seiten allgemeiner Betrachtungen und feingefühlten Bezeichnungen des Einzelnen treffen wir nun willkürliche Angaben nur zu oft in der Abhandlung über Rafael, in welche der Verfasser um so leichter verfiel, als er es meist verschmähte die auch in Deutschland dargebotenen Hülfsmittel zu Rathe zu ziehen und wie es scheint Eindrücken folgte, die er aus einem öfters untreuen Gedächtniss hervorrief. So ist, was er namentlich über die Jugendwerke Rafael's sagt, nicht selten irrig. Es würde zu weit führen alle die hier im Allgemeinen gerügten Irrthümer im Einzelnen anzugeben. In Nach-

folgendem, besonders im Verzeichniss der Werke Rafael's werden wir sie manchmal bekämpft, öfters aber auch, wo Thatsachen überzeugend sprechen, mit Stillschweigen übergangen finden, da es ein trauriges Geschäfte ist, selbst zu Gunsten der Wahrheit den Ankläger abzugeben.

G. K. Nagler, „Raphael als Mensch und Künstler." München 1836. 8. Dieses Buch ist eine umsichtige Compilation dessen, was bis dahin über Rafael bekannt gemacht war; da aber dem Verfasser noch die gehörigen Einsichten abgehen, um die Kunstgeschichte gründlich zu behandeln, so steht hier ohne Kritik das Wahre neben dem Falschen. Eigenthümliche Ansichten, neue Thatsachen fehlen gänzlich.

Dr. *Franz Kugler's* „Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien." Berlin 1837. 8. enthält gleichfalls einen ziemlich vollständigen Bericht über die Werke Rafael's und mit verständiger Wahl entlehnte Notizen über dessen Leben. In einem Buche dieser Art ist indessen eben sowenig eine umfassende Biographie zu erwarten, als diese Abhandlung auch keinesweges dafür ausgegeben wird.

Aus diesen Angaben ergibt sich klar genug, wie wünschenswerth selbst nach den vielen Vorarbeiten noch eine umfassende, gründlich und kritisch behandelte Lebensbeschreibung Rafael's bleibt.

* *

Durch einen eigenen Anlass wurde ich bewogen diese schwierige Arbeit zu übernehmen: der seitdem verstorbene Professor Braun in Mainz, die Unvollkommenheit seines Büchleins über Rafael erkennend, beabsichtigte eine Umarbeitung desselben, fragte mich über vieles Einzelne um Rath, gewann aber die Einsicht, dass ohne Selbstanschauung sämmtlicher Werke Rafael's, ohne Kenntniss des Schauplatzes seiner Wirksamkeit, ohne gründliches historisches Studium seiner Zeit kein gediegenes Resultat zu erwarten sei. Er forderte mich nun zu meiner grossen Überraschung auf, selbst ein Leben Rafael's zu schreiben, welchem Unternehmen ich mich indessen damals in keiner Weise gewachsen fühlte. Umstände begünstigten jedoch den Vorschlag, so dass ich selbst eine Reise nach England zu diesem speciellen Zweck unternahm, zum drittenmal Paris besuchte und später während einem vollen Jahre Italien bereiste, in welchem gesegneten Lande ich schon früher sieben glückliche Jahre verlebt hatte. Deutschland kannte ich schon nach manchen Richtungen hin, Wien besuchte ich noch. Die grossen Gemälde Rafael's in Spanien hatte ich schon früher in Paris kennen gelernt. Ich darf daher sagen, dass mit Ausnahme weniger Werke von geringer Bedeutung, mir alle übrigen von Rafael durch Selbstanschauung bekannt sind. Die Wiege und

die Schauplätze seiner Thätigkeit habe ich besucht. Ich durchforschte fast alle grössere und viele kleinere Bibliotheken Italiens, Deutschlands, Englands und Frankreichs, um Documente für Rafael's Leben und für seine Zeit zu erwerben; nur das Archiv in Rom, so wie das Mediceische in Florenz blieben mir, wie so vielen Andern, verschlossen. Durch meine Forschungen gewann ich indessen nicht nur einen klaren Überblick im Allgemeinen, sondern ich erhielt auch eine solche Masse von Notizen über das Einzelne, dass nur wenige Punkte im Leben Rafael's mir nicht mit wünschenswerther Klarheit vor Augen stehen. So ausgerüstet glaube ich nun mit den Ergebnissen meiner Forschungen ans Licht treten zu dürfen.

Der Geschichte des Lebens und der Werke Rafael's lasse ich die Nachrichten über seinen Vater Giovanni vorausgehen, welche wir hauptsächlich den Entdeckungen des Pater Pungileoni verdanken; indessen wird der Kenner finden, dass mein Bericht über ihn zwar aus denselben Quellen wie die jenes Schriftstellers geschöpft, aber reichhaltiger in den Resultaten ist. Da die örtlichen und persönlichen Umgebungen des Menschen einen grossen Einfluss auf die Entwicklung seiner Anlagen üben, so suchte ich die des Vaters und die des Sohnes Santi in kurzen Zügen

darzustellen, und auf diese Weise die Künstler eben sowohl nach dem ihnen inwohnenden Genius, als auch nach den Einwirkungen auf sie von aussen sich entwickeln zu lassen. Unbeachtet ist es bis jetzt geblieben, wie der durch Waffenruhm, Gelehrsamkeit und Sitte vor allen andern in Italien sich damals auszeichnende Hof von Urbino nicht wenig beigetragen sowohl das schöne Talent von Giovanni zu wecken und nach der einfachen Sitte jener Zeit in traulichem Umgang zu pflegen, wovon seine in Versen geschriebene Geschichte des Federico da Montefeltro, Herzogs von Urbino, ein schönes Zeugniss gibt; als auch wie selbst Rafael bei seinem Aufenthalt in Urbino in den Jahren 1504 und 1506 durch die fürstliche Familie und die am Hof versammelten ausgezeichneten Männer eine Anregung in der Geistesrichtung erhielt, welche bis zum Ende seines Lebens fortwirkte; wie er hier Verbindungen der Freundschaft anknüpfte, die ihm nachmals am römischen Hofe zum grössten Vortheil gereichten und bis über seinen Tod hinaus fortdauerten.

Was die Behandlung der verschiedenen Abschnitte insbesondere betrifft, so glaubte ich den über Giovanni Santi in soweit anders als die nachfolgenden behandeln zu müssen, als ich seine Gemälde nicht streng chronologisch zu ordnen vermochte, daher nach den Orten, wo sie sich be-

finden, gruppirte, auch deren Beschreibung nur catalogmässig abfasste, da sie meist nur Heiligenbilder darstellen, die ohne innere Beziehungen aufeinander, nicht ungesucht poetisch aufzufassen und zu beschreiben sind. Die diesem Abschnitt im Anhang beigefügten Documente über die Familie Santi wurden zwar schon durch Pungileoni mitgetheilt, schienen mir aber wegen der Seltenheit jenes Heftes und zur Begründung des Gegenstandes auch hier nicht fehlen zu dürfen.

Die Belege zu den Nachrichten über die Baumeister, Bildhauer und Maler, welche in und um Urbino vor und zu des Giovanni Zeit thätig waren und auf ihn einwirken konnten, schienen mir überhaupt für die Kunstgeschichte interessant genug, um ihnen den angewiesenen Platz zu gönnen. Zur Vermeidung von Irrthümern ordnete und beleuchtete ich im Anhang IV die oft unklaren Nachrichten über Giovanni's Werke. Die Auszüge aus seiner Reimchronik theile ich in grösserer Ausdehnung mit, als es bis jetzt geschehen, und zwar nicht allein um des Gegenstandes selbst willen, als auch weil sie manche für die Kunstgeschichte und seine eigenen Lebensverhältnisse interessante Notizen enthalten. Dass es aber nicht an seinem Ort sei, hier den ganzen Inhalt der Reimchronik mitzutheilen, scheint mir das erste hier abgedruckte Capitel zur Genüge zu beweisen.

Einer der schwierigsten Theile dieser Schrift war die Darstellung der Jugendzeit Rafael's; denn Vasari, so schätzbar auch einzelne seiner Mittheilungen sind, berichtet hierüber nur sehr unvollständig, öfters irrig; desgleichen C. F. von Rumohr in seiner schon angeführten Schrift. Auf historische Thatsachen gestützt finden sich nun in dieser Beziehung in vorliegendem Werke manche Punkte begründet, an die sich andere mit Sicherheit anknüpfen lassen. Besonders stellt sich Rafael's Verhältniss zu Perugino und die andern Maler in Umbrien und Florenz klar heraus; eben so können seine Reisen in diesen Gegenden und nach Urbino genau verfolgt, die Zeit der Entstehung des wichtigsten Theils seiner Jugendwerke mit Sicherheit bestimmt werden.

Zur nähern Kenntniss der Umbrischen Schule werden Forscher zustimmend die zuverlässigen Nachrichten über deren Künstler und ihre Werke im Anhang VI aufnehmen, da darin mehrere dunkele Punkte aufgehellt sind. Nachträglich entlehne ich noch einige hierher gehörige interessante Notizen aus dem soeben erschienenen Band der Übersetzung des Vasari von Ludwig Schorn. Letzterer zeigt nämlich, dass Pietro Perugino ums Jahr 1509 die Decke des Zimmers di torre Borgia gemalt, folglich sich zu Anfang des Aufenthalts Rafael's in Rom befunden. Die Beweis-

gründe hiefür schöpft er aus Vasari's Leben des Jacopo Sansovino, wo angegeben wird, Perugino habe jenes Deckengemälde unter Julius II ausgeführt, und aus der Übersetzung des Vitruv von Caporali, welcher berichtet, er habe (zwischen 1509 und 1512) in Rom bei Bramante mit Perugino, Pinturicchio und Luca Signorelli zu Nacht gegessen. — Die Werke des Caporali betreffend, erfahren wir, dass sich noch zwei Malereien von ihm erhalten haben: Das Bildniss des Cardinals Fulvio della Corgna mit einigen andern Figuren über der Sacristeithüre der Kirche Gesù zu Perugia, und eine Miniatur im Annale decemvirale von 1553. Im Leben des Luca Signorelli erwähnt Vasari auch des Palastes des Silvio Passerini, Cardinal von Cortona vor dieser Stadt, als ein Werk des Caporali. Ob er noch steht, ist mir unbekannt. — Nach Mezzanotte's Dafürhalten hätte Giannicola nur die Decke der Capelle des Cambio zu Perugia selbst ausgemalt, die Wandmalereien dagegen hätten Schüler Rafael's ausgeführt, wodurch die grosse Verschiedenheit der schönen Decken- und der schwachen Wandgemälde erklärbar, mein Urtheil über Giannicola aber zu berichtigen wäre. — Derselbe Schriftsteller erwähnt ein Frescogemälde (Thronende Maria mit Heiligen) in einer Capelle des Klosters der Kirche S. Pietro maggiore zu Perugia als ein

Werk des Ingegno; dieses ist aber sehr verschieden von den von Rumohr und mir diesem Künstler zugeschriebenen Bildern, und sicher von einem unbedeutenden Maler einer spätern Kunstperiode aus dem ersten Viertheil des XVI. Jahrhunderts.

In den Abschnitten über Rafael's Wirksamkeit in Rom waren zwar nur wenige bis dahin unbeachtet gebliebene Werke aufzunehmen; dagegen wird man im Allgemeinen manche Berichtigungen und neue Ansichten finden. So dürften auch die öfters nachgewiesenen Verbindungen Rafael's mit vielen Personen von Bedeutung ein neues Licht auf sein Leben werfen, besonders aber die Darstellung seines Wirkens bezeugen, wie er sich zu immer höherer Vollkommenheit ausbildete, wie im Gedränge überhäufter Arbeiten und der mannigfachen auf ihn einstürmenden Ansichten, die nach der Vielseitigkeit seiner grossen Anlagen nicht ohne Einwirkung auf ihn bleiben konnten, dennoch sein hoher Genius während seines ganzen Lebens mit klarem Bewusstsein, mit gleicher Kraft die höchsten und edelsten Bestrebungen festhielt und zugleich das Studium der äussern Natur mit gleichem Fleisse fortsetzte. Auf diese Weise möchte zur Anschauung gebracht sein, wie er im höchsten Grade jenes Durchdringen zweier Elemente, nämlich der geistigen Er-

hebung und des Studiums, in sich bewirkte, welche der Grund und das Mittel sind, aus welchen allein Gebilde vollendeter Kunst, oder einer verklärten Natur hervortreten können.

Da es indessen die Aufgabe der Geschichtschreibung ist, das Wachsen und Abnehmen des geistigen Lebens darzustellen, so durfte nicht übergangen werden, wie in der Umgebung Rafael's, am päpstlichen Hofe selbst, durch das Vorherrschen der antiken Ansichten über die christlichen, auch die sinnliche Seite der erstern manchmal bei Rafael, obgleich auf die edelste Weise hervortrat, bei seinen Schülern aber allgewaltig wurde, und wie die spätern Nachfolger, die allen tiefsinnigen, auf die ewigen Wahrheiten gegründeten Ideen entfremdet und das wichtige Studium nach der Natur in ihrer äussern Erscheinung willkürlich behandelnd, nun haltungslos einem Zerrbild von Ideal folgten, wodurch ein gänzlicher Verfall in den bildenden Künsten herbeigeführt wurde.

Von den Beilagen, welche diesen Abschnitten angehängt sind, erwähne ich hier nur die XVII. über drei der ältern Kupferstecher, welche nach Rafaelischen Zeichnungen gearbeitet haben, und worin ich versuchte die nicht nach Rafael gestochenen Blätter ihren wahren Urhebern zuzuschreiben. Möchten weitere Forschun-

gen diesen Gegenstand immer mehr begründen und berichtigen.

Eine der mühsamsten Arbeiten, die nur von solchen, die sich selbst darin versucht haben, gehörig gewürdigt werden kann, enthält der zweite Theil dieses Buches oder das Verzeichniss der Werke Rafael's. Nur durch eine genaue Kenntniss und eigene Ansicht alles dessen, was mit Recht oder Unrecht als ein Werk Rafael's gilt, durfte erwartet werden befriedigende Nachrichten über diesen Gegenstand zu erhalten. Meine Reisen seit sechs Jahren hatten diesen Zweck. Wie schwierig es indessen ist, selbst bei der grössten Kenntniss und dem geübtesten Scharfblick über gewisse zweifelhafte Gemälde das richtige Urtheil zu fällen, wird jeder Kunstforscher schon mannigfach erfahren haben. Ich glaube daher hier mittheilen zu müssen, dass in dem soeben erschienenen Werke von Dr. Waagen über die Kunstwerke und Künstler in Paris S. 413 das Portrait eines jungen Mannes im Museum, II 67 beschrieben, als ein ausserordentliches Werk von F. Francia angegeben wird. Hiefür sprechen allerdings manche Gründe, obgleich ich gestehe nie ein anderes Gemälde Francia's von solcher den Werken des Leonardo da Vinci verwandten Naturwahrheit gesehen zu haben. — Das andere Bildniss eines Jünglings, II 88 beschrie-

ben, glaubt Dr. Waagen in den letzten Lebensjahren Rafael's gefertigt, bemerkt aber dabei, dass es mit vieler Anwendung von Lasuren modellirt sei, welcher Grund mir grade für die Meinung spricht, dass es um 1508 entstanden, da Rafael in der Zeit seiner grössten Meisterschaft, wie auch in dem Bildniss des Violinspielers, Lasuren sehr mässig anwendete. — Ferner wird S. 451 das Bild „Rafael und sein Fechtmeister" genannt, II 424 beschrieben, als ein Werk des Sebastiano del Piombo ausgegeben. Die vordere Figur hat nun allerdings etwas von dessen Behandlungsweise, die ziegelrothe Carnation der hintern Figur verräth aber vielmehr die eines Schülers von Rafael. Die Gründe, weswegen ich auch des letztern Bildniss in dieser zu erkennen glaube, und nicht das des Marc Antonio, habe ich bereits dargelegt. — Nach Dr. Waagen soll das Bild der Jardinière die Jahrszahl MDVII tragen, die ich jedoch vergeblich gesucht, aber nach den mitgetheilten Nachrichten über einen Entwurf zu diesem Madonnenbild richtig sein dürfte. Hiedurch würde indessen die Annahme des Mariette, dass dieses Gemälde die für den Edelmann in Siena gemalte Madonna sei, wenn auch nicht widerlegt, doch sehr geschwächt.

In Bezug auf die Zeichnungen ist die Unzuverlässigkeit der Angaben, die Schwierigkeit der Nach-

forschungen noch grösser als bei den Gemälden. Durch meine technischen Kenntnisse als Künstler und meine vieljährige Übung, Kunstwerke kritisch und in Bezug auf die Kunstgeschichte zu betrachten, schmeichle ich mir indessen diesen Theil gegenwärtigen Werkes möglichst frei von Fehlern gehalten, jedenfalls eine Masse von Berichtigungen und neuen Notizen gegeben zu haben, welche den durch unberufene Kunstschriftsteller beinahe zu einem Labyrinth verwirrten Gegenstand befriedigend erläutern. Wenn viele in andern Büchern und Catalogen angegebene Zeichnungen Rafael's von mir nicht aufgenommen wurden, so liegt die Ursache fast durchgängig in meiner Erkenntniss, dass sie unächt sind, oder von andern Meistern herrühren.

Dieselben Schwierigkeiten bieten die Angaben der Kupferstiche nach Rafael dar; denn diese sind höchst unzuverlässig und unvollständig selbst in den sonst verdienstlichen Werken der ausgezeichnetsten Schriftsteller darüber; als: *Carl Heinr. von Heinecken*, „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen." Leipzig 1769. 2 Bde. in 8. — *Landon*, „Vie et Oeuvres de Raphael." Paris 1805—1809. 8 vol. in 4. — *Graf von Lepel*, „Catalogue des Estampes gravées d'après Rafael par Tauriscus Euboeus." Francfort s. M. 1819. 8. Alle diese Schriftsteller schreiben dem Rafael viele

ganz fremde Werke zu, und letzterer treibt die Verwirrung auf den höchsten Grad, indem er besonders bei den Madonnenbildern oft in demselben Artikel zwei- und dreierlei Gemälde mit einander verwechselt und vereint, oder auch dasselbe Bild in mehreren Artikeln aufführt. Wäre *Zani's* Werk: „Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle Arti.“ Parma 1820, vollendet worden, so würde es vielleicht die zuverlässigsten Nachrichten über die Kupferstiche nach Rafael enthalten, obgleich keinesweges vollständige. Meine Angaben beruhen, mit wenigen und immer angegebenen Ausnahmen, auf eigener Einsicht. Der Vollständigkeit wegen sind neben den besten und guten Kupferstichen auch öfters geringe angegeben, nur das ganz Schlechte der neuern Zeit blieb ausgeschlossen.

Hinsichtlich dessen, was mein Verzeichniss an Vollständigkeit noch zu wünschen übrig lassen dürfte, glaube ich, dass von Gemälden höchstens noch einige unbekannte aus Rafael's Jugend auftauchen dürften; von seinen Zeichnungen werden dagegen noch manche aufzufinden sein, namentlich in einigen mir unzugänglich gebliebenen Sammlungen in England und Frankreich, und in denen in Spanien und in Russland. Von Kupferstichen kann jetzt nur Unerhebliches nachzutragen sein, da ich alle grosse und kleine

Sammlungen, die mir auf meinen Reisen bekannt wurden, in Bezug auf die nach Rafael gefertigten durchgesehen habe.

Das beigegebene Heft mit Abbildungen dürfte den Freunden der Kunst nicht nur wegen mehrerer früher nie bekannt gemachten Gegenständen angenehm sein, sondern auch noch dadurch ihr besonderes Interesse erregen, dass dieselben eine Anschauung des Ganges der künstlerischen Jugendbildung Rafael's gewähren: In dem Bild des Gekreuzigten beim Cardinal Fesch sehen wir den dem Meister Perugino ganz hingegebenen Zögling, der dessen Darstellungsweise genau zu befolgen sucht, aber bei Mangel gründlicher Studien, die Eigenheiten übertreibt, was in den Formen und Bewegungen der Hände und Füsse besonders auffällt. In der Vision des Ritters und dem Christus auf dem Oelberg gewahren wir schon eine eigenthümliche, geistreichere Auffassung des Gegenstandes, einen überlegeneren Sinn für Schönheit und den Erfolg gründlicher Studien, namentlich in den Gewändern; im allgemeinen aber noch ganz die Art und Weise des Perugino. Dagegen zeigt das 1505 gemalte Altarblatt in Blenheim schon sehr merklich den florentiner Einfluss, den Wendepunct zu Rafael's höherer Ausbildung. Aus der florentiner Epoche findet sich unter unsern

Abbildungen nur des jungen Meisters eigenes Bildniss, aus der römischen das seiner Geliebten und das des Giuliano de' Medici, da sämmtliche bedeutende Gemälde Rafael's aus jenen Epochen bereits durch Kupferstiche bekannt sind.

Es bleibt mir noch übrig Rechenschaft zu geben über die Schreibart des Namens *Rafael Santi*. Er selbst und seine Freunde in ihren Briefen schreiben den Taufnamen immer Raphaelo oder Raphaello da Urbino; der Familienname kommt in denselben nach alt-italienischer Sitte des gemeinen Lebens nicht vor. Wir treffen ihn nur in Urkunden, wo er nach dem Taufnamen zweier seiner Voreltern Sante, de Sante, de Sancte und Santi geschrieben ist. In spätern lateinischen Inschriften und Documenten ist er in Sanctius umgewandelt, woraus irrig das spätere italienische Sanzio entstand, welches seit Vasari allgemein angenommen, zuerst von Pungileoni wieder berichtigt wurde. Nach der jetzigen italienischen Schreibart wird das hebräische ph in f verwandelt und die Declination des Genitiv in i, der mit dem Artikel del bei Personennamen vorgezogen. Da nun in nachfolgendem Werke alle italienische Personennamen, um Übelstände zu vermeiden, nach dem Gebrauch jener Sprache geschrieben sind, so musste zur Übereinstimmung

* * *

es auch bei dem Namen der Hauptperson geschehen. Rafaello würde indessen im Text oft sehr schleppend lauten, daher die Abkürzung Rafael angenommen wurde.

Im Bewusstsein nach meinen Kräften dieses Werk gewissenhaft vollendet zu haben, aber auch dass nach menschlicher Weise keines vollkommen ist, wünsche ich, dass es im Publicum die freundliche Aufnahme finden möge, womit allenthalben dieses mein Unternehmen in seinem Entstehen begrüsst worden.

Frankfurt a. M. im Mai 1839.

Inhalt.

Seite

I. Giovanni Santi 1
II. Rafael's Lehr- und Wanderjahre. 1495—1508 . 47
III. Rafael unter Julius II. 1508—1513 133
IV. Rafael unter Leo X. 1513—1520 203
V. Über Rafael und seine Schüler 329

Anhang.

I. Belege die Familie Santi betreffend 397
II. Nachrichten über die Baumeister und Bildhauer des 15. Jahrhunderts in Urbino 416
III. Nachrichten über die Maler des 15. Jahrhunderts in Urbino 425
IV. Nachrichten über einige nicht mehr vorhandene Gemälde von Giovanni Santi 438
V. Mittheilungen aus Giovanni Santi's Reimchronik . . 444
VI. Über die Maler der Umbrischen Schule 477
VII. Drei Sonette von Rafael 523
VIII. Ein Sonett von Francesco Francia 526
IX. Empfehlungsbrief der Herzogin Johanna 527
X. Briefe von Rafael 529
XI. Breve wodurch Rafael zum Baumeister von S. Peter ernannt wird 536
XII. Anderes Breve Leo X. 537
XIII. Bericht über die Aufnahme der Gebäude des antiken Rom 593

Seite

XIV. Gedichte auf Rafael 549

XV. Lebensumriss Rafael's von Paolo Giovio 552

XVI. Über Rafael's Tod und die Aufdeckung seines Grabes 555

XVII. Versuch die Kupferstiche des Marc Antonio, Agostino Veneziano und Marco da Ravenna nach den Meistern, nach deren Zeichnungen sie gefertigt sind, zu ordnen 571

I.

Giovanni Santi, Rafael's Vater.

Colbordolo, der Geburtsort des Giovanni Santi, ist ein kleines, nun von den Festungswerken entblösstes Städtchen mit einer Burg im Urbinischen. Auf der Höhe eines Berges gelegen, bietet es eine reizende Aussicht über Reben- und Olivenhügel, durch die sich die aus den Seiten des Berges entspringenden Flüsse Isaurus und Apsa durchwinden, bis fernhin zur Ebene von Pesaro und zum adriatischen Meere. Hier lebte um die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ein gewisser Sante [1]), von welchem seine Nachkommen den Familiennamen del Sante oder Santi erhielten. Späterhin, zu des Vasari Zeiten, übersetzte man nach italienischem Sprachgebrauch, aus dem lateinischen Sanctius, den Namen in Sanzio, wie wir ihn nun (irriger Weise) allgemein angenommen finden. Wir wissen von dem alten Sante nur so viel, dass er einen Sohn Piero oder Pietro hatte. Des Piero Söhne hiessen Luca und Peruzzolo; ersterer starb schon ums Jahr 1436, letzterer heirathete um 1418 Gentilina, die Tochter des Antonio Urbinelli, und zeugte mit ihr einen Knaben, den er Sante nannte, und zwei Töchter mit Namen Jacopa und Fran-

1) Siehe Anhang I den Stammbaum der Familie Santi und die darauf bezüglichen Documente. Der Taufname Sante kömmt in jenen Gegenden noch öfters vor.

cesca. Dass er kein ganz unvermögender Mann war, sondern ein Haus auf dem Platz des Castells im Jahr 1438 erstand und einige Grundstücke besass, bezeugen mehrere noch vorhandene Urkunden. Indessen erlitt er grosse Verluste, als acht Jahre darauf 1446 Sigismondo Malatesta mit den päpstlichen Truppen das Land des Grafen Federico von Urbino überzog und Colbordolo mit Feuer und Schwert verwüstete. Giovanni Santi ruft daher in der seiner Reimchronik vorgesetzten Zueignung an den Herzog Guidubaldo von Urbino klagend aus: „Das Schicksal liess meine väterliche Heimat in Flammen aufgehn und zerstörte alle unsere Besitzungen, so dass es langer Zeit bedürfte, um nacheinander die Noth und das Elend zu erzählen, welche mein Leben begleitet haben!“ — Trauernd diese Misgeschicke betrachtend und vorsehend dass sie sich erneuen würden [1]), beschloss Peruzzolo, obgleich sein Haus stehen geblieben war, im Jahr 1450 mit Frau, Kindern und seinem Enkel Giovanni der Heimat den Rücken zu wenden und sich in der grössern Stadt Urbino niederzulassen, welche sowohl mehr Sicherheit, als auch wegen des Hofes leichteren Erwerb darbot. Hier wohnte er und sein Sohn Sante, der mit seiner Frau Elisabetta zwei Söhne, Giovanni und Bartolomeo, und zwei Töchter, Margherita und Santa, gezeugt hatte, bis zum Jahr 1464 in einem Hause auf dem Marktplatze zur Miethe, welches der Brüderschaft von S. Maria della misericordia gehört und noch steht. Sie zahlten jährlich 13 Ducaten dafür. Im Jahr 1457 starb der alte Peruzzolo und acht Jahre darauf in hohem Alter dessen Frau Gentilina, ihren Sohn Sante mit seiner Frau und deren Kinder in Trauer zurücklassend. Indessen hatten die Vermögensumstände des Sante sich sehr gebessert,

1) Clementini, Storia di Rimino lib. 9. p. 343. berichtet: „1462 October 3. Colbordolo, welches zu widerstehen wagte, wurde der Plünderung preisgegeben, verbrannt und die Männer zu Gefangenen gemacht.... Belenzone der Anführer des Fussvolks des Grafen Federico und Castelan von Talacchio (der Burg von Colbordolo), ergab sich auf Vertrag, aber nicht früher, als bis die Hälfte der Mauern niedergeworfen war.“

indem er als Höke und Zwischenhändler mit Landeserzeugnissen so viel erworben, dass er in Gemeinschaft mit einem seiner Neffen am 28. October 1457 ein Grundstück um 240 Ducaten von Pierantonio Paltroni, Secretair und Rath des Grafen von Urbino, erkaufen konnte. Ferner erstand er am 30. April 1461 noch einige andere Grundstücke und eine gute Wiese mit einem fliessenden Wasser. Zwei Jahre darauf kaufte er sogar um 240 Ducaten zwei aneinanderstossende Häuser, welche in der vom Markte zum Berge führenden Strasse (contrada del monte genannt) gelegen sind und vereint eines der ansehnlichsten Häuser in derselben bilden. Hier war es nun wo Rafael das Licht der Welt erblickte [1]).

Giovanni Santi war unterdessen in Umgebungen herangewachsen, welche sein Gemüth erhoben und seinen Bestrebungen einen edeln Aufschwung gaben. Schon die reine Luft und die schöne, hohe Lage von Urbino, nahe am höchsten Grat des Appenin, wo er die Mark Ancona von Toscana und Umbrien trennt, sind belebend. Die festgebaute Stadt liegt nämlich auf einer der höchsten Höhen, welche sich vom adriatischen Meere in ihren scharfen Formen in unzählbaren nacheinander folgenden Reihen, gleich einem stark bewegten, aber erstarrten Meer bis zu den höchsten Gipfeln erheben. Diese ragen wie schroffe Felsen hervor und begrenzen den Horizont von Süden nach Westen. Hier ist zuerst der Fùrlo mit seinem Schauder erregenden Engpass und der Monte Nerone in seinen majestätischen Massen zu nennen; mehr westwärts überragen das Hochland, gleich dem sächsischen König- und Lilienstein, die eigenthümlichen Felsbildungen des Monte S. Simone, und noch weiter ein hoher Felsenkamm, aus dessen Seiten der Tiber entspringt und seine Wasser dem mittelländischen Meere zusendet. Nordwärts thront die arme, daher unbeneidete Republik Marino auf hohem, schroffem

1) Siehe die Abbildung davon Tafel I, und im Anhange I die Notiz aus dem Verwaltungsbuch der Brüderschaft von S. Maria della misericordia vom Jahre 1463 und den Kaufbrief vom 16. Mai 1464.

Felshorn; und mehr östlich blickt das adriatische Meer zwischen Höhen durch, deren waldbewachsene Kuppen zur Jagd der Dammhirsche (damals besonders in den Gehegen von Fossombrone und Castell Durante) einladen, während die Hügel und Thäler durch Frucht, Wein und Öl Gottes Segen spenden.

Über das aufgeweckte, muthige Bergvolk herrschte Graf Federico aus dem Geschlechte der Montefeltro, der seit 1474 den Herzogstitel führte. Er war der geliebteste Zögling des berühmten Vittorino da Feltre und erwarb sich eben so grossen Ruhm durch seine ausgezeichneten Thaten als Feldherr und Staatsmann, bei ehrenfestem, offenem Benehmen, als durch seine Liebe zu den Künsten und Wissenschaften. Er selbst hatte ausgebreitete Kenntnisse in den Kriegswissenschaften und dem Festungsbaue, war in der griechischen und lateinischen Literatur sehr bewandert, der Freund und Beförderer der Gelehrten und Künstler, und Besitzer der damals ausgezeichnetesten Gemälde- und Büchersammlung. Viele der Handschriften, köstlich gebunden und reich mit Silber- und Goldzierathen beschlagen, gewährten ausserdem einen prächtigen Anblick und zeugten von dem hohen Werthe, den der Fürst auf dieses Besitzthum legte. Unter seinen Gemälden war eine Hauptzierde das von Johann van Eyck gemalte Frauenbad, welches schon im Jahr 1456 als ein Wunder von Facius beschrieben und später noch von Vasari in Urbino bewundert wurde.

Kam der fürstliche Feldherr vom Schlachtgetümmel und Siegen zurück, so unternahm er mit rastlos thätigem Geiste die Aufführung grosser, prächtiger Gebäude, die schönste Beschäftigung des Friedens, wodurch grosse Fürsten bleibenden Ruhm erlangen. Vor allen Dingen lag ihm daran, in Urbino das kleine, auf steiler Höhe eines Felsens gelegene Schloss mit seinen zwei noch stehenden, schmalen, runden Thürmen [1]) zu einem grossen Palast, der sei-

1) Dieser Theil des Palastes ist in seinem Baustyl von dem übrigen so verschieden und älteren Burgen so ähnlich, dass mit

ner würdig wäre, zu erweitern, und der an Majestät und Pracht alle andern seiner Zeitgenossen übertreffe. Er berief hiezu mehrere Künstler und erwählte zum Oberbaumeister den trefflichen Luciano Lauranna [1]), welcher den Plan dazu entwarf und ihn im Jahr 1447 ins Werk zu setzen anfing. Um für das grosse Unternehmen den gehörigen Raum zu gewinnen, mussten zwei Felsen durch Unterbauungen verbunden werden. Auf ihnen steht nun der Palast (la Corte genannt) mit zwei innern Hofräumen, von denen der grössere, zu den Spielen bestimmt, amphitheatermässig, aber einfach gehalten ist, während der andere, ein längliches Viereck, eine der Hauptzierden des Palastes bildet. Rings umher trägt eine Säulenstellung componirter Ordnung mit Bogen die Wände; zierliche Pilastersäulen mit Gesims umschliessen die Fenster, und im oben umlaufenden Fries liest man in grossen Initialbuchstaben des Herzogs Federico Namen, mit Angabe seiner Würden, Thaten und Tugenden [2]).

Wendet man sich in der Säulenhalle nach der grossen Stiege, so zeigt ein Basrelief das Bild des edeln Erbauers, dessen Name am untern Theile des Schlosses durch die Buchstaben FE. C. (Federicus Comes), an den obern durch F. D. (Federicus Dux) angedeutet wird. Die prachtvolle

Sicherheit darf angenommen werden, er sei noch ein Überrest der alten Burg von Urbino.

1) Clementini Storia di Rimino, und Rinaldo Riposati della Zecca di Gubbio. Bologna 1772. p. 262. Über die Baumeister, welche von den Herzogen Federico und Guidubaldo angestellt wurden, siehe Anhang II.

2) Die Inschrift lautet: FEDERICVS. VRBINI. DVX. MONTISFERETRI. AC. DVRANTIS. COMES. SANCTAE. RO. ECCLESIAE. CONFALONIERIVS. ATQVE. ITALICAE. CONFOEDERATIONIS. IMPERATOR. HANC. DOMVM. A. FVNDAMENTIS. ERECTAM. GLORIAE. ET. POSTERITATI. SVAE. EXAEDIFICAVIT. — Ferner im untern Fries über der Bogenstellung: QVI. BELLO. PLVRIES. DEPVGNAVIT. SEXIES. SIGNA. CONTVLIT. OCTIES. HOSTEM. PROFLIGAVIT. OMNIVMQVE. PRAELIORVM. VICTOR. DITIONEM. AVXIT. EIVSDEM. IVSTITIA. CLEMENTIA. LIBERALITAS. ET RELIGIO. PACE. VICTORIAS. AEQVARVNT. ORNARVNTQVE.

Stiege deckt ein Tonnengewölbe mit schönen vergoldeten Rosetten. Sie führt zu einem rings den Hof umgebenden Gange, in dem der Cardinal Stoppani die 72 marmornen Tafeln aufstellen liess, auf welche, nach Vasari, Francesco di Giorgio (nach Pungileoni Meister Ambrogio Barocoio, Sohn des Antonio da Milano) die schönen Trophäen ausführte, die einstens die Façade des Palastes zierten. Auf demselben Gange befinden sich auch die interessanten antiken Inschriften, welche derselbe Cardinal mit Eifer und Aufwand gesammelt. Verschwunden sind dagegen die sechs runden Reliefs in Bronze mit Darstellungen aus dem Leben des Herzogs Federico und ein siebentes mit der Kreuzabnahme, welche der geschickte Bronzegiesser Clemente gefertigt hatte.

Der grosse gewölbte Saal prangt mit zwei reich verzierten Caminen und mit mehreren grossen gemalten Wappen der Verbündeten, nebst dem öfters wiederkehrenden Marcuslöwen der Republik Venedig. Sowohl dieses Sinnbild, als auch die am Gewölbe öfters angebrachten Buchstaben F. C. beweisen, dass dieser Theil schon vor 1474, zur Zeit als Federico noch Graf war, vollendet wurde. Gleich den Caminen, sind auch alle Thür- und Fenstereinfassungen von weisslichem Marmor, deren zierliche, den antiken nachgebildete Ornamente auf azurblauem Grunde theilweise geschmackvoll vergoldet sind.

In dem nun öden Bibliothekszimmer [1]) zog neben vielen köstlichen Folianten die berühmte hebräische Bibel die Aufmerksamkeit auf sich, indem sie auf einem metallnen Lesepult, den ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln bildete, besonders aufgestellt war. Ein Gemach neben der Bibliothek diente mit seinen rings umlaufenden geschnitzten Bänken zum Studirzimmer; an den Wänden desselben hatte der Herzog die Portraits der berühmtesten antiken und modernen Schriftsteller mit kurzen, lobenden Unterschriften aus-

1) Denn seit 1657 ist die Handschriftensammlung nach Rom gebracht, wo sie noch jetzt einen der wichtigsten Theile der vaticanischen Bibliothek bildet. Vergl. Blume Iter Italicum III. p. 53.

führen lassen. Ein anderes Zimmer war nach Baldi [1]) von Timoteo Viti mit der bewaffneten Pallas, dem Apollo mit der Lyra und den neun Musen ausgemalt, die jetzt aber untergegangen sind. Bis auf unsere Zeiten erhalten ist die Sacristei. Die in Holz eingelegten Bilder, mit denen sie überaus reich verziert ist, wurden wahrscheinlich von dem damals in Urbino lebenden Meister Jacomo aus Florenz ausgeführt. Sie stellen meistens heilige und andere Geräthschaften dar, so wie auch die Rüstung des Herzogs und sein eigenes Bildniss mit der Inschrift: FEDERICO. DVX. MCCCCLXXVI. — Die Decke von Tafelwerk, in achteckige und kleinere viereckige Cassetten eingetheilt und theilweis vergoldet, erhöht noch die Pracht des kleinen Zimmers.

Zur Seite des Palastes am Fusse des Felsens befindet sich die Caserne mit den Stallungen, die ein so ausgedehntes gewölbtes Wasserbehältniss haben, dass die Pferde von allen Angriffen des Feindes gesichert in die Schwemme geführt werden konnten. Diese Ställe sind indessen nicht von Luciano, sondern nach dem Jahr 1475 durch Francesco di Giorgio Martini aus Siena erbaut [2]), der überhaupt als ausgezeichneter Ingenieur dem Herzog bei Festungsbauten grosse Dienste geleistet. So errichtete er z. B. die Citadellen von Cagli, Sasso di Monte Feltro, Tavoletto, Alaserra, Mondavi und Mondosi. Auch scheint er mehrere Bildhauerarbeiten für den Palast ausgeführt zu haben, und Vasari berichtet, dass er des Herzogs Bildniss sowohl in einer Medaille, als in einem Gemälde gefertigt.

Noch einen andern Palast liess der Herzog in Gubbio, einem schönen Städtchen am westlichen Abhange des Appenin, wohl auch nach dem Plane des Luciano Lauranna, er-

1) Baldi, abate di Guastalla, descritione del Palazzo ducale d'Urbino vom Jahre 1587 und Versi e Prose del Baldi p. 527. — Vasari erwähnt nur einen Apollo mit zwei Musen, halbbekleidete Figuren. — Zeichnungen nach den Bildnissen der antiken Autoren im Studirzimmer scheint Rafael in seinem Skizzenbuche aufbewahrt zu haben. S. meinen Catalog der Zeichnungen Nr. 63 ff.

2) Riposati, della Zecca di Gubbio. Bologna 1772. I. p. 263.

bauen, da der Charakter der Architektur genau mit dem in Urbino übereinstimmt, und in den schönen Verhältnissen, so wie in der Eleganz der einzelnen Theile, z. B. der reichen Fenstereinfassungen und der Pilaster, als noch gelungener erscheint. Auch in diesem Palast umschliesst den Hof, aber nur nach drei Seiten hin eine Säulenstellung derselben componirten Art mit darauf gesprengten Bogen, wie in Urbino. Auch die Fenster-, Thür- und Caminbekleidungen sind mit gleicher Pracht ausgeführt und einige wenige Überreste zeigen noch, dass der Saal ehedem ausgemalt war [1]).

Ein kleines Gemach besitzt noch seine alterthümliche Herrlichkeit, indem es ganz mit eingelegten Holzbildern umgeben ist, welche Schränke vorstellen, worin Bücher, Musikinstrumente, Spiegel, der Orden des Hosenbandes und andere Geräthschaften aufbewahrt sind. Die reich verzierte Decke hat weiss-, roth-, blau- und braungefärbte Eintheilungen mit sehr zierlichen goldnen Rosetten. Da die Inschriften FE. DUX. und G. BALDO. DX. in den Holzarbeiten vorkommen, so liegt der Beweis vor, dass diese Arbeiten zum Theil erst unter dem Herzoge Guidubaldo nach dem Jahr 1482 vollendet wurden [2]).

1) Jetzt dient dieser ehemalige Schauplatz der Herrlichkeit zu einer Seidenspinnerei!

2) Wenn wir einer Note des Giuseppe Piacenza zum 1. Band der Werke des Baldinucci (p. 567. Turiner Ausgabe v. 1740) Glauben beimessen dürften, so hätte der Herzog selbst den Plan zu seinem Palaste gemacht. Piacenza bezieht sich dabei auf ein Manuscript in der Magliabecchiana zu Florenz. Dem widerspricht aber eine Stelle in dem vom Herzog aus Castello di Pavia am 10. Juni 1468 ausgestellten Patent, worin er gegen seinen Architekten Luciano betheuert, die grösste Achtung für das architektonische Talent zu haben, dass ihn aber wichtige Beschäftigungen abhielten, sich ihm zu ergeben.

Da beide Paläste zu Urbino und Gubbio in ihren den Antiken entlehnten Theilen Ähnlichkeit mit der Architektur des Leon Battista Alberti haben, namentlich mit der Façade der Kirche S. Andrea zu Mantua vom Jahr 1472, so ist die Meinung aufgekommen, als habe auch dieser Baumeister Antheil an den Planen zu obigen

So war der Herzog stets grossartigen Unternehmungen zugewendet und ging ihnen mit Liebe nach, indem er, wie Giovanni Santi berichtet, die Baustellen oft besuchte und wohlwollend und heiter bald diesen, bald jenen anredete und sich über die Arbeiten unterhielt. Wer nun in sich selbst erfahren hat, wie anziehend es ist, irgend ein grosses Werk aus seinen Anfängen hervorgehen zu sehn und in seinem Fortgange bis zur Vollendung zu verfolgen, wird auch begreifen, wie in der Seele des jungen, kunstsinnigen Giovanni, des beständigen Zeugen der Kunstliebe seines verehrten Fürsten, sich hier wohl zuerst die Neigung zur Kunst entfaltete und sich seines Geistes bemächtigte. Er sagt von sich selbst in seiner Dedication an den Herzog Guidubaldo, dass: „zu dem Alter herangewachsen, in welchem er vielleicht zu irgend einer nützlichen Beschäftigung die Fähigkeit besessen, er doch — nach vielen Versuchen, sich den Unterhalt zu verschaffen, die bewundrungswürdige Kunst der Malerei ergriffen habe. Es seien ihm zwar dadurch die häuslichen Sorgen sehr vermehrt worden, welche auf niemanden drückender lasteten und keinem zu beständigerer Pein gereichten, als einem solchen, welcher die herrliche Last trage, die selbst den Schultern eines Atlas schwer fallen würde. Dem möge indessen sein wie ihm wolle, er schäme sich nicht in dieser durchlauchigsten Kunst genannt zu werden."

Aus diesen Worten geht unverkennbar hervor, wie ernst und gewissenhaft es Giovanni mit seiner Ausbildung in der Kunst nahm; allein wer sein Meister war, ist aus seinen Nachrichten nicht mit Gewissheit zu entnehmen. Bei diesem Mangel wollen wir einigen Andeutungen folgen, welche er uns im 91. Capitel seiner Reimchronik, worin er die ihm bekannt gewordenen Künstler — so zu sagen der Reihe nach — durchgeht, an die Hand gibt, ob, verbun-

Palästen gehabt. Allein für diese Angabe findet sich nicht der geringste historische Beweis, und dadurch, dass Alberti seit 1447 in den Diensten von Sigismondo Malatesta, dem erbittertsten Feinde des Herzogs Federico, war, verliert sie alle Wahrscheinlichkeit.

den mit der Betrachtung seiner eigenen Werke, vielleicht zu ermitteln ist, welche Maler besonders auf ihn eingewirkt haben.

Da Giovanni nicht das Glück hatte in einer der Schulen zum Künstler erzogen zu werden, welche unter Squarcione und Verocchio zu gründlichen Studien leiteten, so könnte man annehmen, dass neben dem Unterricht, den er von einem unbekannten Maler in Urbino erhielt, hauptsächlich die Malereien der ältern Meister in dieser Stadt [1]) Einfluss auf ihn ausgeübt hätten. Namentlich dürften die Fresken im Oratorium der Brüderschaft des Johann Baptist, welche Lorenzo und Jacopo di San Severino im Jahr 1416 ausführten, auf sein empfängliches Gemüth Eindruck gemacht haben, um so mehr, da sie, bei einigem Kunstverdienst, in dem mässig beleuchteten Betsaal jetzt noch einen eigenen Reiz ausüben. Allein es lässt sich weder aus ihnen, noch aus einer andern Malerei der Gegend ein bestimmter Einfluss auf seine Kunst nachweisen; wie denn überhaupt die stumme Sprache der Vergangenheit nie von der ergreifenden Wirkung, wie die des uns umgebenden Lebens ist, besonders wenn die Kunst, wie damals, sich zu neuer Vollkommenheit entwickelt. Auch nennt Giovanni in seinem Gedichte jene Meister eben so wenig, als mehrere andere, die vor oder zu seiner Jugendzeit in Urbino mancherlei nun untergegangene Werke ausführten, als z. B. Ottaviano Martini Nelli, Antonio di Matteo, Antonio di Guido Alberti aus Ferrara, Francesco di Antonio Prioris, Pietro da Reggio, Fra Jacomo da Venezia, der Dominicaner Bartolomeo Coradini, Fra Carnevale genannt, u. a. m. Auffallend aber ist es, dass er gleichfalls den trefflichen Meister Justus von Gent mit keiner Sylbe erwähnt, da er doch in Urbino ums Jahr 1474 die ausgezeichnete grosse Tafel mit Christus, welcher den Jüngern die Communion austheilt, ausführte, und Giovanni von Johann van Eyck und Rogier von Brugge mit so grossem Lobe spricht. Es will schei-

1) Siehe Anhang III über die Maler des 15. Jahrhunderts, welche in Urbino und der Gegend arbeiteten.

nen, als ob er nicht im besten Einverständniss mit Meister Justus gelebt habe, der aus seiner Kunst in Öl zu malen ein unerforschliches Geheimniss in Italien dürfte gemacht haben [1]) und deshalb den Umgang mit den dortigen Kunstgenossen sehr beschränkte. Sicher ist, dass weder Giovanni Santi noch die andern Maler der Umgegend bis zu Ende des 15. Jahrhunderts in Öl zu malen verstanden, und nur zwei unbedeutende Fälle in Urbino vorliegen, woraus ein niederländischer Einfluss auf die italienische Temperamalerei zu entnehmen wäre.

Lobend erwähnt Giovanni dagegen in seinem Gedicht die meisten Namen der bessern Maler seiner Zeit, welche Toscana und Venedig, die Lombardei und die Mark Ancona verherrlichten, und scheint ihre Werke gekannt zu haben. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass er die berühmte Altartafel, welche Gentile da Fabriano für die Romita di Val di Sasso malte, und das schöne Madonnenbild von Fra Angelico da Fiesole in Forano bei Osimo studirte, da er öfters in diese Gegenden muss gekommen sein. Der wackere, gründliche Paolo Uccelli aus Florenz malte selbst in Urbino im Jahr 1468 für die Brüderschaft zum Corpus Domini; und der ausgezeichnete Meister Pietro della Francesca di Borgo di San Sepolcro wohnte sogar im Jahr 1469 in Giovanni's Haus auf Kosten obenerwähnter Brüderschaft, da er für sie eine Altartafel fertigen sollte, die er aber aus unbekannten Ursachen nicht ausführte. Dagegen malte er in Urbino unter andern die Bildnisse des Herzogs Federico nebst seiner Gemahlin Battista Sforza, welche jetzt die flo-

1) In neuerer Zeit ist besonders durch die Herausgabe des Tractats der Malerei von Cennino Cennini, in welchem auch die Ölmalerei im 89. Capitel abgehandelt wird, wieder in Frage gestellt worden, ob die Brüder van Eyck wirklich als Erfinder der verbesserten Art in Öl, oder mit Ölfirniss zu malen, dürften angesehen werden? — Hierauf diene Folgendes: Nach Vasari fällt jene Entdeckung der van Eyck ins Jahr 1410; Hubert van Eyck, der auch in Öl gemalt, starb 1426; der Tractat des Cennino Cennini aber ist erst im Jahre 1437 geschrieben, wie dieses am Ende desselben angegeben ist; also 27 Jahre nach der Erfindung der van Eyck und 11 Jahre nach Hubert's Tode.

rentiner Gallerie aufbewahrt. Allein alle diese Maler rühmt Giovanni nur mit wenigen Worten, den einzigen Andrea Mantegna auszeichnend, indem er bei ihm ins grösste Lob ausbricht, seine mannigfachen Vorzüge und Kenntnisse rühmt, ja ihn als Denjenigen bezeichnet, „welchem der Himmel die Pforten zur Malerei eröffnet habe.“ Ferner sagt er, dass „Melozzo aus Forli, der in der Perspective einen grossen Vorsprung gewonnen, seinem Herzen besonders werth sei,“ wonach auf eine Mitschülerschaft könnte geschlossen werden. Melozzo war nun ein Schüler des Pietro della Francesca, bildete sich aber, seinen Werken nach zu urtheilen, hauptsächlich nach Andrea Mantegna. Die Werke des Giovanni Santi dagegen zeigen nirgends eine Verwandtschaft mit Pietro, weder in der Bildung seiner schlanken Gestalten, noch im Colorit, welches in den Schatten meist ins Graue fällt, noch in der Art zu malen, die bei dunkeln Umrissen etwas hart ist; Eigenthümlichkeiten, welche alle denen der Werke des Pietro gradezu entgegenstehn. Dagegen ist in Giovanni's spätern Bildern nicht zu verkennen, dass er mit Melozzo sich dem Einflusse des Andrea Mantegna in etwas hingab, wahrscheinlich selbst durch seinen Freund dazu hingeleitet wurde.

Zu den frühsten Arbeiten des Giovanni gehören wohl mehrere der Madonnenbilder, die sich ehedem häufig in Urbino und der Umgegend vorfanden, nun aber untergegangen, oder durch den Kunsthandel in unbekannte Hände gekommen und verschollen sind. Zu diesen darf z. B. jene Madonna mit dem auf ihrem Schoose stehenden Christkinde gerechnet werden, welche durch einen lombardischen Händler erstanden wurde. Nach des Professors Francesc' Antonio Rondelli Urtheil war die Stellung des Kindes steif, der Faltenwurf unbeholfen. So kam auch erst vor kurzem ein kleines Bild der Madonna mit dem h. Sebastian zur Seite, nebst der knienden Frau, für die es gefertigt ward, die aber zum Nachtheil des Bildes keineswegs der Schönheit der übrigen Figuren entsprach, aus dem Hause Pietro Bonajuti zu Urbino ins Ausland. Dergleichen Beispiele liessen sich noch mehrere auffinden, ohne dass dadurch die Kunst-

geschichte etwas Erspriessliches gewönne. Leider sind aber auch die Kirchenbilder aus Giovanni's früherer Zeit, zum wenigsten in Urbino, alle durch Geringschätzung und Raub während des Revolutionskrieges verschwunden und selbst die Nachrichten, welche sich über sie erhalten haben, sehr ungenügend.

Wir wenden uns daher nach der Mark Ancona, und treffen dort in dem Bilde des Besuchs der Maria bei Elisabeth, welches Giovanni für die Kirche S. Maria nuova zu Fano malte, ein entschiedenes, bedeutendes Jugendwerk desselben. Noch vor wenig Jahren war aber auch diese Tafel oben an der Wand über der Orgel angenagelt, bis sie, auf die Klage dortiger Kunstfreunde, zum Schmuck des ersten Altars auf der linken Seite in besagter Kirche aufgestellt wurde. In ihr erblicken wir rechts, neben den sich freudig begrüssenden heiligen Frauen, den dabei stehenden Joseph mit grauem Barte, nebst einer alten und jungen Frau; links sind noch zwei Frauen, von denen die eine, in weissem Gewande, sehr an die Manier des Cosimo Roselli erinnert. Auf derselben Seite bildet ein hübsches Haus und auf der Rechten eine felsige Landschaft den Hintergrund. Vorn auf dem Erdboden von bestimmt brauner Farbe liegt ein Zettel mit der Inschrift:

IOHANNES. SANTIS. DI. VRBINO. PINXIT.

Die Figuren, von etwas mehr als halber Lebensgrösse, sind sehr schlank, haben schmale Hände und Füsse, die aber, wenn auch öfters steif, doch brav gezeichnet sind. Der Ausdruck der Köpfe ist immer würdig und angemessen, die Demuth der h. Jungfrau selbst ergreifend; überhaupt sind die Köpfe der jungen Frauen voll Liebreiz. Auch der Faltenwurf ist von einem schönen Charakter, aber noch nicht wie in spätern Werken etwas an Mantegna erinnernd. Überhaupt verräth die Behandlung des Bildes einen noch nicht völlig durchgebildeten Künstler.

Einer spätern Zeit angehörend und weit vorzüglicher ist das andere Altarblatt in Fano, ein Marienbild mit vier Heiligen, in der Hospitalkirche S. Croce. Die h. Jungfrau, in blauen Mantel gehüllt, thront hier auf einem erhöhten

Sitz und hält das Christkind auf dem Schoose; dieses blickt den Beschauer an und gibt den Segen mit der Rechten, während es in der Linken eine Nelke hält. Es ist fast ohne alle Bekleidung, nur unter der Brust hat es eine röthliche Binde und um den Hals eine Korallenschnur. Die Mutter mit geneigtem Haupte betrachtet es ernst bewundernd, indem sie die linke Hand erhebt, was sich bei den Madonnen des Giovanni oft wiederholt. Links steht die Kaiserin Helena im Purpurmantel, das Haupt mit einem gelben Schleier bedeckt, und darauf eine hohe, mützenförmige Krone. Das Kreuz hält sie im linken Arme und mit der Rechten zeigt sie einen der Nägel. Hinter ihr erblickt man den Patriarchen Zacharias aus Konstantinopel, einen ehrwürdigen Greis mit langem, weissem Barte, in einen weiten, grünen Mantel gehüllt, ein Kreuzchen und ein Buch haltend. Gegenüber, rechts steht vorn der h. Rochus mit Pilgerstab und Hut, auf seine Pestbeule schmerzlich deutend. Hinter ihm S. Sebastian, dessen feines Profil, wahrhaft Rafaelisch schön, himmlisches Entzücken ausspricht. Von grosser Lieblichkeit sind auch zwei Engelsköpfchen auf kleinen Wolken schwebend, von denen das eine nach oben, das andere nach unten blickt. Auf ihren Flügeln tragen sie, der h. Jungfrau dienend, die Stange des Teppichs, der ihrem Sitz als Rücklehne dient. Den Hintergrund bildet eine hügeliche Landschaft; zierlich-krause, scharfbeleuchtete Wölkchen schweben am blauen Himmel. Auf der vordern Seite der Thronstufe steht: JOHANNS. SANTIS. VRBI. F. Dieses Altarblatt übertrifft an Schönheit der Zeichnung, grossartigem Faltenwurfe und Kraft des Ausdrucks bei weitem Giovanni's erst erwähntes Bild. Die Kinderköpfchen haben selbst einen Liebreiz, der den in den Bildern Rafael's schon vorahnen lässt. Die Figuren sind, wie durchgängig bei Giovanni, etwas schlank, die Hände und Füsse sehr schmal gehalten; die Mundwinkel fein und meist etwas herabgezogen. Die Conturen dunkel umrissen, haben daher eine gewisse Härte, wie denn auch in der Färbung oder dem Colorit die feinen Mitteltinten und Reflexe fehlen, ein Mangel, der bei den Malern jener Zeit

fast allgemein ist. Dagegen haben hier die Schatten der Carnation einen schönen, hellleuchtenden, bräunlichen Ton, statt des gewöhnlichen, etwas schweren, ins Graue fallenden des Meisters, wie er auch als Ausnahme hier im eintönigen Colorit des h. Sebastian vorkommt. Die lebendig aufgesetzten Lichter in der Carnation der Kinder sind hellweisslich, die Übergänge röthlich, wie wir dieses Princip des Colorirens auch in Rafael's Werken treffen. Die etwas unter lebensgrosse Figuren haben mit gelber Farbe gemalte, nicht mit Gold aufgetragene Heiligenscheine, und das Christkind einen dreifachen Strahl ums Haupt. Das köstliche Bild oben durch einen Bogen eingeschlossen, ist, bis auf Kleinigkeiten, wohl erhalten.

Für die Kirche S. Bartolo vor der Stadt Pesaro malte Giovanni einen h. Hieronymus in Leimfarbe auf eine dünn, röthlich grundirte Leinwand. Die grandiose, ehrwürdige Gestalt des Kirchenvaters in violettem Cardinalsgewande, weissem Unterkleide und rothem Hute auf dem Kopfe, sitzt in einem reichverzierten Marmorsessel, mit hoher nischenförmiger Lehne. Auf sein Knie stützt er ein offenes Buch und in der Rechten hält er die Feder. Zur Seite rechts sieht man einen Löwen zur Hälfte, der in der Zeichnung verunglückt, vielmehr den ungeschickten Steinbildern vor den alten Kirchen, als der Wirklichkeit scheint entnommen zu sein. In der Ferne zwischen Felsen sieht man den Heiligen nochmals vor einem Kreuze kniend, wie er büssend sich die Brust mit einem Steine schlägt. Zur Linken hat man die Aussicht auf einen bergumgebnen See. Oben in der Luft zu beiden Seiten schweben auf Wölkchen die halben Figuren zweier anbetenden Engel mit überschlagenen Armen, und mehr zur Mitte hin zwei geflügelte Engelsköpfchen, welche mit grosser Anmuth, gleich denen zu Fano, das eine auf, das andere abwärts blicken. An der Stufe des Sessels steht: IOHANNES. SANTIS. DE. VRBINO. P. Das schöne Bild hat leider sehr gelitten und ist theilweis von ungeschickter Hand übermalt; zum Glück ist die Hauptfigur noch am besten erhalten. Der Kopf des

Hieronymus ist in den Schatten kalt grau, die Engelaköpfchen dagegen sind wärmer im Tone.

In diesen Gegenden verweilend, erhielt unser Meister auch den Auftrag eine Madonna del Popolo als Altarbild für das Hospitalbethaus zu Montefiore auszuführen. Es ist dieses ein Ort, dessen Burg der Herzog Federico von Urbino im Jahr 1462 einnahm, als Sigismondo Malatesta eine ungerechte Fehde gegen ihn veranlasst hatte. Der Gegenstand des Altarblattes nun ist folgender. Maria steht in einer verzierten Nische mit architektonischen Umgebungen und hält das segnende Christkind im Arme, welches als Weltheiland in der Linken eine Erdkugel fasst. Zwei Engel breiten den Mantel der Mutter Gottes aus, unter dem links vier Männer der Brüderschaft knien, und rechts drei andere nebst einer jungen Frau mit ihrem Knaben, den sie, auf die h. Jungfrau hinweisend, zur Verehrung anleitet. Diese Portraitfiguren sind sämmtlich voll Leben, höchst individuell, selbst humoristisch in ihren Charakteren dargestellt, denn wegen der Wahrheit fast zum Lachen erscheinen uns die treuherzigen, beschränkt aussehenden Männer, nur die Frau und ihr Kind sind nicht ohne Reiz der Schönheit. Links stehn die Apostel Paulus und Johannes und rechts der h. Sebastian und der h. Franciscus. Die fromme Darstellung schliessend, knien oben zu den Seiten auf kleinen Wolken zwei allerliebste Engelknäbchen.

Der Vollständigkeit willen erwähne ich hier noch ein von P. Luigi Pungileoni in diesen Gegenden entdecktes Bild von Giovanni, das aber leider halb zerstört ist: nämlich einen h. Franciscus, welcher kniend die Wundenmale empfängt, während Fra Rufino vom Glanze geblendet, sich die Hand vor das Gesicht hält.

In der Mark Ancona, für die Magdalenenkirche zu Sinigaglia malte Giovanni jenes Bild der Verkündigung, das sich nun in der Bildergallerie der Brera zu Mailand befindet. Maria, als wenn sie bei der himmlischen Botschaft verwundernd vom Knien aufstünde, befindet sich unter einer Art Halle des Hauses, die nicht übel in Perspective ge-

zogen ist. Oben sieht man Gott Vater, wie er aus einem strahlenden Kreise das sehr kleine Jesuskind mit einem Kreuzchen herabsendet. Den andern Theil des Hintergrundes bildet eine Landschaft. Auf einer der Stufen des Hauses liest man: IOHANNES. SANTI. VRB. P. Die fast lebensgrossen Figuren sind etwas hart in Zeichnung und Farbe; auch der Ausdruck der Köpfe ist unbedeutend, nur der der Maria zeigt liebliche Demuth. P. L. Pungileoni vermuthet, es sei das Bild ums Jahr 1488 in Auftrag der Giovanna Feltria, Gemahlin des Giovanni della Rovere, Herrn zu Sinigaglia, Präfect in Rom, ausgeführt worden. Vielleicht gab die Geburt ihres Sohns Francesco Maria (nachmals Herzog von Urbino) am Tage der Verkündigung im Jahr 1490 dazu Anlass.

Endlich ist zu den in der Mark Ancona noch erhaltenen Bildern die Altartafel zu zählen, welche im Jahr 1484 der Vicar Domenico de' Domenici für die Landdechanei (Pieve) zu Gradara fertigen liess. Dieser Ort liegt sieben Miglien von Pesaro auf einem burggekrönten Hügel, der das reichbebaute Land umher beherrscht. Das Altarblatt stellt eine Madonna mit vier Heiligen zu den Seiten vor. Sie sitzt auf einem auf Stufen erhöhten Thron und hält mit der Rechten liebreich das Händchen des auf ihrem Schoose sitzenden Christkindes. Dieses ist mit einer Korallenschnur um den Hals geziert (an dem sich, nach altem Gebrauch eine Korallenspitze oder Hörnchen befindet, um böse Einflüsse abzuwenden!) und sieht heiter nach dem Stieglitz, den es in der Linken hält. Der die Thronlehne bildende Teppich wird von zwei Engelsköpfchen vermittelst einer auf ihren Flügeln liegenden Stange getragen und oben in der Mitte blickt noch ein anderes auf die friedliche Scene herab. Vorn links steht der h. Stephan in schön behandeltem Diaconenkleid aus Goldstoff; und hinter ihm sieht man die h. Sophia, die Beschützerin von Gradara, welchen Ort sie auf ihrer Hand hält. Gegenüber stehen Johannes der Täufer, nach dem Weltheilande hinzeigend, und der Erzengel Michael mit Schwert und Schild.

Die beinahe lebensgrossen Figuren sind in der Zeich-

nung wie gewöhnlich bei Giovanni gehalten und von ernstem aber mildem Charakter, in welchem jener den Kirchenbildern so angemessene, himmlische Friede sich ausspricht. Die Schatten der Carnation gehen ins Graue, ohne kalt zu sein. Das Erdreich des Vorgrundes hat die gewöhnliche bestimmt braune Farbe und ist mit einigen Pflänzchen geschmückt. Durch die zu den Seiten sich erhebenden, bewachsenen Felsen sieht man in einen bergigen Hintergrund [1]). An der Stufe des Throns steht folgende Inschrift: GRADARIE SPECTANDA FVIT IMPENSA ET INDVSTRIA VIRI D. DOMINICI DE DOMINICIS VICARII ANNO D. MCCCCLXXXIIII DIE X. APRILIS ET PER DVOS PRIVS TEMPORE D. IO. CANŌCI RECTORIS ECCLĪE SVPHIE.

IOANNES. SAN. VRB. PINXIT.

Begleiten wir nun nach diesen Ausflügen in die Mark Ancona unsern Künstler nach Urbino zurück. Hier sehen wir ihn thätig in seiner von ihm in der Strasse del Monte eröffneten Werkstätte die Bestellungen ausführen, welche ihm für Gemälde und Vergoldungen gegeben wurden; eine Verbindung zweier Geschäfte, welche auch in unsern Tagen dann und wann noch vorkommt und die ihren Ursprung wohl in dem Goldgrund hat, womit in den ältesten Zeiten die Gemälde ausgestattet wurden. Seine Arbeiten verschafften ihm nun hinreichenden Erwerb, um sich unter den Töchtern des Landes eine Gefährtin, die sein Leben erheitere, erwählen zu können; und er hatte die Gnade des Himmels, in Magia, der Tochter des Battista Ciarla, eines thätigen Handelsmannes zu Urbino, eine Gattin zu finden, deren tiefes Gemüth seiner liebenden Seele zur Lebenswonne wurde, und die ihm mehr gab, als seine kühnsten Wünsche nur hoffen durften; denn am Charfreitage des

1) Leider hat das Bild mehrere Sprünge und blättert sich theilweis ab. Auch hat sich die Kunde verbreitet, dass es an einen Franzosen um 12 Scudi und eine Wachsfigur der jetzt so angerühmten, wenn auch in der Geschichte unbekannten neuen heiligen Philomena ist abgelassen worden! So müssen die ehrwürdigen Reliquien der schönen Kunstzeit modernem Tand Platz machen!

Jahres 1483 [1]) gebar sie ihm als erste Frucht der Ehe einen Sohn, der als der leuchtendste Stern am Künstlerfirmamente glänzen sollte, und dem er, wie in Vorahnung der Herrlichkeit, die er erreichen würde, den in seiner Familie ungewöhnlichen Namen Rafael in der Taufe beilegte.

Dürfen wir den Angaben des Vasari Glauben beimessen, so war seine Liebe und Sorge für den erhaltenen Sprössling so lebendig, dass er nicht zugab, dass eine Amme ihm die erste leibliche Nahrung gebe, sondern aus der Mutterbrust sollte er, wie die Nahrung, so auch ihre ganze Liebe, ihr ganzes Wesen mit in sich aufnehmen.

Aus Mangel an Nachrichten muss es nun der Einbildungskraft eines Jeden überlassen bleiben, sich weiter auszumalen, wie der kleine Rafael zur Freude der Menschen heranwuchs und sicher von den Ältern mit um so grösserer Zärtlichkeit gepflegt wurde, als schon am 20. September 1485 sein einziges Brüderchen zu einem andern Leben überging. Dieser Verlust musste die Ältern um so empfindlicher berühren, als Giovanni's Vater, der für das Wohl des Hauses so thätig war, kurz zuvor der Familie durch den Tod war entrissen worden. Sein Testament hatte er im Jahr 1484 im Kloster S. Girolamo abgefasst, wodurch Giovanni, als Universalerbe, Besitzer seiner Häuser und einiger Grundstücke wurde. Seine andern Kinder hatte er folgendermassen bedacht:

D. Bartolomeo Santi, zum geistlichen Stande bestimmt, nachmals Erzpriester der Landdechanei S. Donato, erhielt ein kleines Grundstück und 70 Gulden.

Margherita, welche an Antonio di Bartolomeo Vagnini verheirathet war, erhielt 100 Gulden zur Mitgift. Sie ward Mutter des Girolamo Vagnini, welcher erster Capellan der von Rafael im Pantheon gestifteten Capelle, der Braut Ra-

1) Dieser fiel auf den 28. März. Siehe L'art de vérifier les dates. Oder Zinkernagel, Handbuch für Archivare. Nach den astronomischen Tafeln aber hätte er auf den 26. fallen sollen. S. De recta Paschae celebratione Pauli Middelburgi etc. II. p. 208.

fael's, Maria Dovizia da Bibiena, daselbst eine Gedächtnisschrift gegenüber der des Rafael setzen liess.

Santa ward mit einer gleichen Mitgift wie ihre Schwester dem Schneidermeister Bartolomeo di Marino verheirathet. Allein schon im Jahr 1490 Witwe, kehrte sie ins väterliche Haus zurück, ohne indessen ihrem Bruder zur Last zu fallen, da ihr das ganze Vermögen ihres Mannes blieb und sie wohlwollend gern Erleichterungen gewährte. Späterhin wird angeführt werden, wie Rafael seinen geliebten Oheim Ciarla bat, dafür zu sorgen, dass diese seine Tante nebst ihrem Bruder D. Bartolomeo seinem Gönner Taddeo Taddei aus Florenz stattliche Bewirthung gewähren möchten, ohne auf die Auslagen Rücksicht zu nehmen.

Wir wollen nun sehen, welche Werke Giovanni in Urbino und der Umgegend ausführte. Zu denen, welche er in seiner mittlern Zeit hier fertigte, dürfen wohl die meisten gezählt werden, welche bei Erneuerung der Kirchen durch Fahrlässigkeit zu Grunde gingen, oder in den letzten Zeiten durch die Macht der Waffen oder des Goldes dem vaterländischen Boden entrissen wurden. Es sind daher von den meisten seiner Kirchenbilder, die ehedem Urbino schmückten, nur ungenügende Nachrichten übrig geblieben, die aber, um einen richtigen Begriff von des Meisters Thätigkeit zu geben, hier nicht unerwähnt bleiben dürfen [1]).

Für die Cathedrale zu Urbino erhielt Giovanni den ehrenvollen Auftrag, die Tafel für den dem heiligen Blasius und Vincentius gewidmeten Altar auszuführen. Älteren Nachrichten zufolge waren darauf die beiden ebengenannten heiligen Märtyrer vorgestellt. Im Bericht des T. M. Marelli vom Jahr 1719 wird dagegen eine Geburt Christi mit genannten Heiligen erwähnt, welches Gemälde aber, ist es das aus dem Dom noch vorhandene, von einem Nachahmer Rafael's herrührt.

1) Die ausführlichern Angaben, die als Nachweisungen, wenn ein oder das andere Gemälde wieder ans Tageslicht kommen sollte, willkommen sein dürften, sind im Anhang IV nachzuschlagen.

In der Dominicanerkirche sah man noch im Jahr 1709 einen Thomas von Aquin von des Giovanni Hand. Allein von diesem Bilde sowohl, als auch von mehreren kleinen Abbildungen von Dominicanerheiligen, die es wahrscheinlich umgaben, sich aber nachmals in der Sacristei derselben Kirche befanden, ist jetzt alle Spur verloren.

Gleiches Schicksal traf das auf Leinwand gemalte Altarblatt für die Kirche der Brüderschaft des Corpus Domini, als diese im Jahr 1708 niedergerissen wurde. Der Altar war der Königin der Engel gewidmet, daher Giovanni eine Maria mit dem Christkinde von einem reichen Chor von Engeln umgeben darstellte; zu deren Seiten die beiden Johannes, der Täufer und der Evangelist, nebst einem h. Antonius von Padua.

Mehreres malte Giovanni für die Franciscanerkirche. Unbestimmt ist es noch, ob die nun zerstörte Capelle der Familie Galli von ihm ausgemalt war, wie Pungileoni zu glauben scheint, und woran, nach einer handschriftlichen Nachricht, auch Rafael als Knabe Antheil hatte. Hier war die h. Jungfrau mit dem Christkinde dargestellt, zu deren Seiten der h. Christoph mit der h. Katharina, sodann der h. Hieronymus und Onophrius standen. Der ewige Vater in der Höhe.

Sicherer ist die Kunde über die nun auch verschwundene Altartafel, welche Giovanni für Pier Antonio Paltroni ausführte, welcher Secretair und Rath des Herzogs von Urbino war, und von dem, wie wir wissen, sein Vater im Jahr 1457 ein Grundstück gekauft hatte. Giovanni scheint in besonders freundschaftlichem Verhältniss mit ihm gestanden zu haben, da aus dem neunten Capitel seiner Reimchronik hervorgeht, dass er oft in dessen Haus war und eine von jenem verfasste Lebensbeschreibung des Herzogs Federico gesehn und gelesen hatte. Das Altarblatt stellte den Erzengel Michael dar, und unten, wahrscheinlich an der Altarstaffel, befanden sich mehrere kleine Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi.

In derselben Franciscanerkirche verschlossen die Orgel mehrere Tafeln, auf welchen einzelne Figuren von Heiligen

des Ordens gemalt waren. Sie werden bald dem Vater, bald dem Knaben Rafael zugeschrieben, sind aber gleichfalls verschwunden.

P. Luigi Pungileoni erwähnt, dass sich ehedem eine Tafel von Giovanni's Hand in der kleinen Kirche dell' Umiltà befunden habe, die, als sie einging, in das Kloster S. Domenico gebracht wurde, aber bei dem Einfall der Franzosen in Italien, zur beständigen Klage für Urbino, abhanden gekommen sei. Der Gegenstand des Bildes scheint ihm unbekannt. Sollte es vielleicht jenes Altarblatt sein, welches aus der Solly'schen Sammlung sich nun im Berliner Museum befindet? — Dieses stellt die h. Jungfrau mit dem stehenden Christkinde auf dem Schoose, in einer Thronnische sitzend dar. Rechts zu der Seite des Kindes, noch auf dem Thron, steht der kleine auf das Kind hindeutende Johannes, und gegenüber ein anderer Knabe in anbetender Stellung die Händchen faltend. Der Tradition zufolge ist dieser Knabe das Bildniss des kleinen Rafael in einem Alter von etwa drei Jahren [1]); und in der That haben seine, obgleich noch ganz kindlichen Züge, seine bräunlichen Haare und dunkeln Augen schon eine solche Übereinstimmung mit den spätern Bildnissen des grossen Meisters, dass wol kein Zweifel darüber bei unbefangenen Kennern aufsteigen wird. Diese Annahme wird um so glaubwürdiger, als der Vater den Knaben auf eine Weise darstellte, dass offenbar ist, er wollte sein Söhnchen im Bilde zeigen. Am Fusse des Throns steht links Jacobus der ältere, welcher in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch hält, und rechts Jacobus der jüngere mit dem Pilgerstab. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Das Gemälde ist IO. SANCTIS. VRBI. P. gezeichnet. In der Carnation haben die Schatten jenen dem Meister eigenen grauen Ton; allein da die Umrisse weniger hart umgrenzt sind, was einer spätern Hand dürfte zugeschrieben werden, so erhält das Bild da-

1) Eine Abbildung davon befindet sich auf der Tafel III. Einen schlecht lithographirten Umriss des ganzen Bildes hat F. Rehberg mitgetheilt.

durch etwas Flaues, weniger Lebendiges, als die übrigen bis jetzt beschriebenen Gemälde. Ist die Annahme begründet, dass der Knabe des Vaters geliebten Rafael vorstellt, so wäre die Entstehung des Werks ums Jahr 1486 zu setzen.

Ein anderes uns erhaltenes Altarblatt von Giovanni, wenn man ein fast durchaus übermaltes Bild so nennen darf, ist ein h. Sebastian im Betsaal der Brüderschaft jenes Heiligen zu Urbino. Die sehr jugendlich gehaltene Gestalt des Märtyrers ist an einen Baumstamm gebunden und mit Pfeilen durchbohrt, welche stark bewegte Bogenschützen auf ihn losgeschossen. Den Schmerz überwindend, blickt er himmelwärts nach einem herabschwebenden Engel mit der Siegeskrone. Rechts knien acht Männer und Frauen der Brüderschaft in einer Kleidung, welche der des Benedictinerordens ähnlich sieht. Alle sind sprechende Portraitfiguren, in denen man die Bildnisse der Familie Santi und Ciarla zu sehn wünscht, und es daher auch glaubt; allein es liegen dafür nicht im geringsten historische Belege vor, und Giovanni gehörte zur Brüderschaft S. Maria della misericordia. Beachtenswerth sind in dieser Composition besonders die starken und gelungenen Verkürzungen der Bogenschützen, die gegen die im allgemeinen weniger lebhaft bewegten Figuren des Giovanni sehr auffallen und beweisen, dass, wenn er solche Darstellungen gewollt hätte, ihm die Fähigkeit dazu nicht fehlte. Weniger glücklich verkürzt ist der herabschwebende Engel. Die Aufgabe scheint hier das Vermögen des Künstlers überstiegen zu haben.

Aus einer frühern Zeit ist wohl die Tafel, welche Giovanni als Altarblatt für die Hauscapelle der Grafen Mattarozzi in Castel Durante, jetzt Urbania genannt, fertigte. Leider wurde die Tafel schon vor längerer Zeit nach schlechtem Rathschlag in drei schmale Stücke getheilt, welche sich nun durch Erbschaft in den Händen dreier verschiedenen Familienglieder befinden. Das mittlere Stück stellt die sitzende lebensgrosse Maria mit dem Jesuskinde dar, welche beide Portraite zu sein scheinen, da sie ganz von des Gio-

vanni gewöhnlichem Typus abweichend, sehr individuell behandelt sind. Schade dass der Maler keine schöneren Vorbilder darzustellen hatte. Den Hintergrund bildet ein reicher Teppich. Das sehr beschädigte Bild ist im Besitze der Frau Magdalena Mattarozzi Battelli in Fossombrone. Das Stück zur Linken zeigt den Thomas von Aquin nebst einem jugendlichen Heiligen, der eine Kirche hält, und den dabei knienden jungen Grafen Mattarozzi; über ihnen schwebt ein Engelsköpfchen. Diesen Theil des Bildes besitzt Herr Leonardi Mattarozzi Secondini zu Pesaro. Das Stück endlich zur Rechten, dem Grafen Mattarozzi in Urbania gehörig, zeigt uns die zwei würdigen Gestalten des Apostels Thomas und des Kirchenvaters Hieronymus. Überhaupt haben die Charaktere dieser sämmtlichen Heiligen etwas Bedeutsames und Anziehendes. Die Conturen sind scharf und dunkel umrissen, der Schatten der Carnation fällt ins Graue und ist gleich der Haltung des Ganzen weder tief noch kräftig.

Von Urbania nordwärts, wenn man über den Fluss Metauro gekommen ist, erhebt sich eine üppig bewachsene Hügelreihe bis zu einem hohen, kahlen Felsenkamm des Appennin, auf dessen nördlicher Seite die Quellen des Tiber entspringen, während am südlichen Abhange, auf einem kleinen Vorberge, das stattliche Franciscaner- (Minoriten-) Kloster Monte Fiorentino liegt. In diesem hochgelegenen, einsamen Gotteshause hatten von alten Zeiten her die Grafen Oliva Pianani ihre Grabcapelle, welche, nach dem im Jahr 1478 erfolgten Hinscheiden des Grafen Carolo, dessen Verwandter Giovanni Francesco, um seine Verehrung für ihn zu beweisen, hatte neu herstellen lassen [1]). Auch versah er sie mit einem schönen Grabmonument für jenen und für dessen Gemahlin Maria Sibylla, welche ihm im Jahr 1485 nachgefolgt war. Für die würdige Ausschmückung des

1) Dies erhellt aus einer Inschrift, welche im Fries der kleinen Kuppel der Capelle angebracht ist. Sie lautet: CAROLVS OLIVVS PLANANI COMES JOHANNI FRANCESCO MARSIBILIE EX TRINCIE COMITVS PARENTIBVS SVIS CLARISSIMIS OB SINCERAM IN EOS PIETATEM SACELLVM HOC ATQ MAVSOLEA CONSTRVXIT. MCCCCLXXXIIII.

Altars erhielt Meister Giovanni den Auftrag, eine grosse Tafel zu fertigen. In ihr erblicken wir die h. Jungfrau in einer Thronnische sitzend, mit dem Christkinde auf dem Schooße und dessen Köpfchen mit der Rechten unterstützend. Links steht der h. Crescentius, eine jugendliche Gestalt in Rüstung, mit einer goldnen, mit Edelsteinen reich besetzten Kette geschmückt und den Helm zu seinen Füssen, an dem die darauf gesteckte Pfauenfeder [1]) so frisch und naturgetreu dargestellt ist, als sei sie eben erst aus dem Schweif des prachtvollen Vogels gezogen worden. Neben ihm steht der h. Franciscus mit einem Crucifix in der Hand, ganz in brünstig anbetender Betrachtung des Jesuskindes vertieft, und hinter ihnen sehen zwei anbetende halb erwachsene Engel hervor, von denen einer mit Rafael eine überraschende Ähnlichkeit hat. Da dieser aber damals erst ein Knabe im Alter von sechs Jahren war, im Bilde dagegen wenigstens als 12 Jahre alt erscheint, so hat hier Vater Giovanni, das Bild seines reiferen Sohnes im Geiste tragend, ihn im Ideale vorgebildet. Übrigens wurde schon früher darauf hingedeutet, wie besonders die Kinderköpfchen in des Giovanni Bildern, wie auch in gegenwärtigem, bereits ganz in Bildung und Ausdruck denen ähnlich sind, welche wir, nur vollendeter und lebendiger, in Rafael's Werken so sehr bewundern.

Wir kommen nach dieser kleinen Abschweifung auf die Beschreibung der Altartafel zurück. Rechts von der Maria steht in Cardinalskleidung S. Hieronymus, in einem Buche lesend, und neben ihm der Abt Antonius, dessen greises, würdiges Haupt Ehrfurcht gebietet. Hinter diesen Heiligen stehen wieder zwei anbetende Engel, und vorn kniet im Profil gesehn, in stählerner Rüstung Graf Carolo Oliva, eine interessante Portraitfigur, die indessen, was die Stärke des Charakters anbelangt, hinter dessen Marmorbüste in derselben Capelle zurücksteht. Zu beiden Seiten der Thronnische schliessen sich Marmorwände an, über welche acht

1) Die Pfauenfeder war ein Abzeichen der Partei der Ghibellinen, zu welcher, wie es hier scheint, auch Graf Oliva gehörte.

musicirende Engel halb hervorsehn, während über dem Throne sechs schwebende Engelsköpfchen im Ausdrucke grosser Freudigkeit einen wahrhaft himmlischen Chor bei der himmlischen Scene bilden. Auf einem Zettel unten am Bilde steht folgende Inschrift:

CAROLVS OLIVVS PLANIANI COMES DIVAE VIRGINI AC RELIQVIS CELESTIBVS. IOANNE SANCTO PICTORE DEDICAVIT. MCCCCLXXXVIIII.

Noch zieren die Altarstaffel in zwei ganzen und zwei halben Runden, vier kleine Bildnisse von Franciscanerheiligen. Das allgemeine Ansehn der Composition des Bildes erinnert lebhaft an ähnliche der florentiner Schule jener Zeit, allein die Färbung ist sehr verschieden, und keinesweges bräunlich, sondern, wie durchgehends bei Giovanni, ins Graue ziehend, in den Fleischtheilen mit röthlichen Übergängen und lebhaft aufgesetzten weisslichen Lichtern. Obgleich dadurch der Ton des Ganzen etwas trocken wird, so sind doch die Schatten der gut behandelten Gewänder kräftig und geben dem Bilde die gehörige Haltung. Der Nachahmung der Pfauenfeder, die bis zur Täuschung geht, ist schon oben gedacht worden, wie denn auch Gleiches von der Behandlung der Rüstungen mit ihren Lichtern und Reflexen gerühmt werden muss. Dagegen ist die Zeichnung des Nackten nicht durchgehends glücklich ausgefallen, besonders bei den Extremitäten des Christkindes, wozu der Künstler vielleicht im Kloster kein Modell benutzen konnte. Trotz allen gerügten Mängeln bleibt dieses Bild dennoch ein höchst interessantes Werk des Meisters, dessen Werth durch die vortreffliche Erhaltung noch erhöht wird. Die Capelle gehört jetzt dem Edeln Federico Gozi aus S. Marino, dem Erben der Grafen Oliva.

In demselben Jahre 1489 vollendete Giovanni noch eine andere grosse Altartafel für die Capelle der Familie Buffi in der Franciscanerkirche zu Urbino [1]). Auch in die-

1) Dieses erhellt aus dem Buch A des Archivs der Kirche: Altare S. Sebastiani: imago lignea perpulcra, ornatum mediocriter,

sem Bilde sitzt Maria in einer Thronnische von weissem Marmor und hat das segnende Christkind auf dem Schoose. Links steht Johannes der Täufer, nach dem Heilande zeigend, eine ernste, strenge Gestalt, und hinter ihm der h. Franciscus, in Beschauung des göttlichen Kindes versunken. Gegenüber rechts steht S. Sebastian mit Pfeilen durchbohrt, an einen Baumstamm gebunden und seinen Blick schmerzlich himmelwärts gerichtet; hinter ihm der h. Hieronymus Buch und Feder, als Verfasser der Vulgata haltend, eine Gestalt von tiefsinnigem, grossartigem Charakter. Ganz vorn auf dieser Seite knien die Eheleute Buffi und bei ihnen ihr etwa vierjähriges Kind, alle mit gefaltenen Händen anbetend. Oben im Bogen der Tafel, die aber jetzt zu einem Vierecke ergänzt ist, sieht in fast kolossaler Grösse der ewige Vater segnend herab, indem er in der Linken die Erdkugel hält. Ihn umgibt eine goldne Scheibe und ein färbiger Kreis mit zwölf Engelsköpfchen. Zwei andere halb erwachsene Engel stehn mit einem Fusse auf Wölkchen und halten Oliven- oder Friedenszweige in der einen Hand, während sie gemeinschaftlich in der andern eine Krone an Bändern zierlich fassen, so dass sie über der h. Jungfrau Haupt zu schweben kommt. Den Hintergrund bildet eine hügelige Landschaft. An die Stufe des Thrones ist ein Blatt Papier geheftet, welches aber ohne Inschrift geblieben ist, daher die Meinung aufkommen konnte, die Portraitfiguren stellten Giovanni Santi mit seiner Frau und dem kleinen Rafael vor, was sich nun als irrig erwiesen hat. Die Haltung des schönen Werkes ist kräftiger als gewöhnlich bei Giovanni, so ist auch die Zeichnung durchweg lobenswerth, wenn gleich jene ihm eigenthümlichen schmalen Hände und Füsse auch hier wieder vorkommen. Der studirte Faltenwurf erinnert, besonders im rothen Mantel des Täufers, an die Art des Mantegna, dagegen die schwebenden Engel mehr an Pietro Perugino. Dem Meister entschieden eigen ist die beinahe Rafaelische

fuit erectum a familia de Buffis anno 1489. Eine Abbildung davon ist in der Tafel II diesem Werke beigegeben.

Bildung der Kinderköpfe, die Würde in denen der Heiligen. So verdient auch die Naturwahrheit in den Portraiten anerkannt zu werden; nur die Madonna lässt etwas gleichgültig, und die Gestalt Gott Vaters erscheint, so richtig auch die Intention ist, erdrückend gross.

Zu den Seiten des Altarblattes befanden sich ehedem noch zwei schmale Tafeln, die aber jetzt eine Stelle zu den beiden Seiten am Eingange zum Chor der Kirche gefunden haben. Die eine stellt den Erzengel Rafael dar, wie er den kleinen Tobias mit seinem Fische geleitet; die andere den stehenden h. Rochus. Dieser von zierlicher, edler Gestalt und schöner, ernst-männlicher Gesichtsbildung sieht überaus liebevoll vor sich hin, indem er den Pilgerstab in der Hand hält und das rechte Bein mit der Pestbeule auf einen Stein setzt, so seine Wunde zeigend. Sein gelocktes, blondes Haar fällt voll unter dem Hute bis auf die Schultern herab und gibt dem schönen Kopf noch einen eigenen Reiz. Nicht minder zierlich und schön im Ausdrucke ist der jugendliche, schützende Engel, der den eiligst dahinschreitenden kleinen Tobias bei der Hand hält. Auf beiden schmalen Tafeln sieht man zwischen hohen Felsen des Vorgrundes in eine bergige Gegend, durch die sich malerisch ein Fluss windet. Ältere Nachrichten schreiben diese Tafeln bald dem Vater bald dem Sohne zu; allein den Bildern selbst gegenüber kann bei Kennern kein Zweifel bleiben, dass sie von Giovanni zu derselben Zeit wie die Altartafel ausgeführt wurden. Man hat daher angenommen, dass noch zwei andere Tafeln mit denselben Gegenständen von Rafael's Hand in der Kirche gewesen seien, was aber gegen alle Wahrscheinlichkeit streitet. Glaubwürdiger ist es, dass ausser den schon angeführten Werken noch zwei andere Bilder von Giovanni sich daselbst befunden haben, aber mit andern Werken alter Meister bei Erneuerung der Kirche verschwunden sind.

Am Hofe von Urbino hatte sich indessen in der fürstlichen Familie manche Veränderung zugetragen: Herzog Federico war im Jahr 1482 in ein anderes Leben übergegangen und hatte seinen noch unmündigen Sohn Guidu-

baldo unter Vormundschaft des Grafen Ottaviano Ubaldini della Carda zurückgelassen. Dieser übte nun beinahe oberherrliche Gewalt, bis der junge Herzog, erst vierzehn Jahre alt, im Jahr 1486 von einem Kampfe, worin er dem Papste gegen Boccalino beigestanden, siegreich und selbstständig geworden, nach Urbino zurückkehrte, und wegen seiner Tapferkeit, seinem Verstande und der Schönheit seiner Gestalt allgemeine Bewunderung erregte. Noch grösser aber war der Jubel des Volkes, als er drei Jahre darauf die schöne, geistreiche, in jeder Hinsicht liebenswürdige Elisabetta Gonzaga, Tochter des Marchese Federico von Mantua, als Gemahlin heimführte. Das Volk in den verschiedenen Städten des Herzogthums veranstaltete Festlichkeiten aller Art, eine jede nach ihrer eignen Weise. Die Urbiner führten das ihnen eigenthümliche Spiel, l'Aita genannt, auf dem amphitheaterartigen Schlosshof oder Platz Mercatale auf, den schon der Herzog Federico zu solchen Zwecken hatte zurichten lassen. Das Spiel bestand aber darin, dass die jungen Leute in enganliegenden Kleidern, welche das Muskelspiel genau wahrnehmen lassen, sich in zwei Parteien sonderten, die sich herausfordernd gegen einander rennen, miteinander ringen und die Überwältigten auf ihre Seite zu ziehen trachten, wo diese dann als Gefangene angesehn werden. So im Laufen miteinander kämpfend und sich untereinander beistehend (woher der Name l'Aita), werden diejenigen als Sieger betrachtet, welche die meisten Gefangenen auf ihrer Seite haben. Diejenigen nun, die sich besonders unter den Kämpfenden durch Gewandtheit auszeichneten, erhielten vom freigebigen Fürsten reiche Geschenke, den Beifall ihrer Schönen und das Lob der Menge. Diesem freudigen Treiben wohnte sicher auch damals der erst sechsjährige kleine Rafael an der Hand der geliebten Mutter bei und erhielt dadurch ein Bild des Lebens, der Freude und der Festlichkeit, das seine jugendliche, frische Phantasie mit einem unauslöschlichen Eindruck bereichern musste. Auch der Vater war dabei nicht unthätig, indem die Urbiner bei dieser Feierlichkeit mehrere Ehrenpforten errichten liessen, an denen sicher Giovanni mit andern

Künstlern beschäftigt war, so mit denen in Pesaro wetteifernd, wo zu gleicher Zeit Giovanni Sforza Maddalena, die andere Tochter des Marchese von Mantua, als Gemahlin heimführte und dort ähnliche Feste veranlasste.

Allein solche vergängliche Bezeigungen der Verehrung für das geliebte Fürstenhaus konnten Meister Giovanni nicht genügen; seiner Seele war es Bedürfniss, nach Kräften ein bleibendes Denkmal zu stiften. So ward er Schriftsteller und verfasste jenes Lob der Thaten seines innigst verehrten Herzogs Federico, welches, schon öfters erwähnt, hier näher besprochen werden soll.

Diese Reimchronik oder vielmehr diese in Terzinen verfasste Lebensbeschreibung des Herzogs befindet sich jetzt im Vatican unter den Ottobonianischen Handschriften mit N. 1305 bezeichnet. Sie ist auf 224 Grossfolio-Blättern, in schönen Lettern des 15. Jahrhunderts geschrieben; nur einige Verbesserungen, die von des Verfassers Hand herzurühren scheinen, sind von sehr unregelmässiger Schrift. Dem Lobgedichte selbst geht eine Epistel oder Dedication an den Herzog Guidubaldo voran, worin Giovanni sagt, „wie von den glänzenden Eigenschaften und dem Waffenruhme des verewigten Herzogs begeistert und überwältigt, der schmerzliche Gedanke in ihm aufgestiegen sei, warum denn nur allein die Gelehrten in gelehrter Sprache (in Latein) den Ruhm grosser Helden verewigen sollten, und warum denn nicht auch ein Ungelehrter in der Landessprache Ruhm erlangen könne, indem er diesen, allen andern Vorwürfen aus der Geschichte an Würdigkeit gleichkommenden Gegenstand verherrliche? Er habe es daher gewagt mit vieler Anstrengung die rühmlichen Thaten seines (des Herzogs) glorreichen Vaters in Terzinen zu besingen, den Gedanken unterdrückend, dass ein so gemeines Gefäss nicht würdig sei, in dem klaren Wasser einer so reinen Quelle zu schöpfen. Und da er nun das Werk mit Gottes Hülfe zu Ende gebracht, um einen Beweis seiner aufrichtigen und treuen Ergebenheit zurückzulassen, so bitte er inständigst, dass der Herzog mit dem guten Willen sich begnügen und die Frucht seiner Nachtwachen als von einem

treuen Diener annehmen wolle.“ Inmitten dieser Anrede wendet er sich, sie unterbrechend, auf sich selbst und sein Geschick, welche Stellen ich schon im Vorhergehenden anzuführen mich veranlasst gefunden habe.

Die nun folgenden neun ersten Capitel dienen als Einleitung und enthalten eine Vision, welche an den Anfang der göttlichen Comödie des Dante erinnert. Auch Giovanni Santi befindet sich auf Irrwegen in einem finstern Walde unter zügellosen Menschen, durch die er aber mittendurch schreitet, ohne sich von ihnen irre machen zu lassen. Alsdann wird er, Apollo und die Musen anrufend, zum Tempel der Unsterblichkeit geführt, der von überirdischem Glanze strahlt. Hier fleht er zu dem ihm zwar noch unbekannten Schatten des Plutarch, dass er ihn führen und ihn belehren möge, welche Helden Griechenlands und Roms er vor sich habe. Nachdem er sich dann mit mehreren derselben unterhalten, redet er ferner mit den ausgezeichnetesten Feldherren des Mittelalters, und zuletzt mit den Vorfahren des Herzogs Federico da Montefeltro.

Die folgenden 23 Bücher, in drei mal drei und dreissig oder 99 Capitel eingetheilt, enthalten eine umständliche Beschreibung der Thaten des Herzogs Federico, von denen aber diejenigen, welche seinen Ruhm als Feldherrn und seine sonstigen Lebensumstände betreffen, nur solche Thatsachen enthalten, welche aus andern Lebensbeschreibungen schon bekannt sind, eine einzige schöne Handlung ausgenommen, durch welche der Herzog gerechtere Ansprüche auf unsre Bewundrung als durch manche gewonnene Schlacht erwirbt. Die Erzählung davon befindet sich im 22. Buche, wo von dem die Rede ist, was zwischen den Venetianern und dem Herzog Hercules I von Ferrara vorgefallen war. Letzterer hatte nämlich im Bund mit dem Herzoge von Mailand, um sich zu verstärken und die schwer zu vereinbarenden Interessen in der verehrten Person des Herzogs Federico zu verbinden, diesen seinen Bundesgenossen um Beistand und um Annahme des Oberbefehls gegen die Venetianer angerufen. Da nun die Republik, ganz den Werth eines solchen Mannes kennend, alles glaubte anwenden zu

müssen, um ihn zu bestimmen, jenes Anerbieten abzulehnen, bot sie ihm 3000 Ducaten jährlich, wenn er der Anführer ihrer Truppen werden wolle. Der Herzog Federico aber entbot darauf in Treue: „dass weder die Gier nach reichem Lohne, noch die Furcht vor einem hohen gereizten Gegner ihn je bewegen könnten, einem befreundeten Fürsten untreu zu werden. Er sei fest entschlossen, der Partei der Herzoge von Ferrara und Mailand zu folgen, die ihn zu ihrem Generale ernannt hätten." —

Interessante Notizen anderer Art finden wir im 9. Capitel, worin die im Jahr 1468 vom Herzoge nach Mailand unternommene Reise, um dort der Hochzeitsfeier des Herzogs Galeazzo mit Bona von Savoyen beizuwohnen, berichtet wird, und wie der Fürst bei diesem Anlass viele Werke berühmter Meister zu bewundern Gelegenheit gehabt. Im Grunde aber ist es nur eine Aufzählung der Künstler, welche Giovanni bis ums Jahr 1490 hatte kennen lernen, indem schon Leonardo da Vinci und Pietro Perugino darin mit Auszeichnung erwähnt werden. Obgleich nun dieser Theil fast nicht mehr als ein Namenverzeichniss ist, so enthält er doch manche Andeutungen, die in Bezug auf Giovanni von Wichtigkeit sind und an ihrem Orte schon benutzt wurden. Beachtenswerth ist auch, was er über die Perspective sagt, indem er dadurch den hohen Werth und den in jenen Zeiten lebendigen Eifer für diese Wissenschaft in Bezug auf die bildende Kunst ausspricht. Zu weit aber würde man gehn, wenn man daraus schliessen wollte, Giovanni habe auch einen Tractat über die Perspective geschrieben [1]), denn derjenige, welcher sich ohne Angabe des Verfassers in der Bibliothek der Herzoge von Urbino befand, ist wol kein anderer als der des Pietro della Francesca, welchen Luca Pacciolo daselbst gesehn hat und der sich nun in den Händen des Hrn. Mazini in Borgo di San Sepolcro befindet [2]).

Ausführliche Nachrichten über den Inhalt des Gedich-

1) P. Luigi Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi p. 86.
2) S. im Anhang den Artikel Pietro della Francesca.

tes sind dem Auszuge des Originals [1]) beigegeben; und aus ihm selbst ist die Art und Weise zu ersehn, in welcher Giovanni seinen Gegenstand behandelt, und in welchem Masse ihm poetisches Verdienst zuzuerkennen sei. Sollte man nun finden, dass er in der Malerei grössern Ruhm als in der Dichtkunst verdient, ja dass er oft nicht mehr als eine in Terzinen geschriebene Chronik gibt, so kommen doch auch Stellen vor, welche die Begebenheiten mit Leben und Wahrheit darstellen, andere, die gewichtige Sentenzen enthalten, oder wahrhaft poetische Gedanken, wie namentlich in der Beschreibung des Hinscheidens der Herzogin Battista, der zweiten Gemahlin des Herzogs Federico. Ausserdem darf nicht übersehen werden, dass das Leben seines Helden nicht den Anforderungen entsprechen konnte, welche an ein Heldengedicht zu stellen sind; und was die Reinheit des Styls betrifft, worin Giovanni allerdings viel zu wünschen übrig lässt, so ist zu bedenken, dass, da die italienischen Dichter jener Zeit selbst nur selten in dieser Hinsicht befriedigen, dieser Mangel bei dem Maler um so weniger strenge zu rügen ist. Wie scharf oder nachsichtig man indessen auch den Werth des Gedichtes oder, wenn man lieber will, der Reimchronik beurtheile, immer hat sich Giovanni Santi dadurch einen ehrenwerthen Rang unter jenen gebildeten Künstlern erworben, die uns zugleich Werke des Pinsels und der Feder hinterlassen. Selbst ehrwürdig und wahrhaft rührend ist des Giovanni Liebe und Hingabe zu nennen, mit welcher, ohne irgend besondere Begünstigungen erlangt zu haben, er an seinen Landsherren Federico und Guidubaldo, zwei der edelsten und talentvollsten Männern und Fürsten ihrer Zeit, gehangen hat. Durch sein Gedicht hat er sich daher, indem er den Ruhm seines verehrten Fürsten zu verherrlichen strebte, selbst ein Denkmal gestiftet, das zwar seit Jahrhunderten unter Staub verborgen, ihm nun die allgemeine Zuneigung und Achtung bis in die spätesten Zeiten sichern muss.

1) Siehe Anhang V.

den Thron sich anlehnend, eine gemalte Marmorwand den Raum ab, und über derselben erhebt sich ein Felsen oder ein Berg, auf dem in kleineren Figuren die Auferstehung Christi dargestellt ist. Segnend steht der Heiland vor des Grabes Eingang, während sechs schlafende Wächter in sehr verschiedenen, öfters kühn verkürzten Stellungen um ihn herumliegen. Giovanni zeigte hierdurch nochmals seine Geschicklichkeit in einer Kunst, welche sein Freund Melozzo in so hohem Grade besessen.

In der Mitte der Wölbung des einschliessenden Bogens ist ein Rund mit dem segnenden ewigen Vater, dem Typus der Christköpfe ähnlich; und zu den Seiten abwärts stehen auf Wölkchen mehrere allerliebste Engelknaben, immer zwei und zwei zusammen, von denen die obern anbeten, die untern musiciren; zwischen ihnen schwebt immer ein Engelsköpfchen, das eine auf-, das andere abwärts blickend, nach des Giovanni gewöhnlicher Weise. Aussen an der Vorseite des Bogens sieht man noch in zwei Runden eine Verkündigung, deren Figuren nur Brustbilder sind.

Diese Frescomalerei ist als das vorzüglichste unter allen bekannten Werken Giovanni's anzusehen. Er erweist sich darin nicht nur als einen sehr gewandten Frescomaler, woraus zu entnehmen, dass er vieles in dieser Art ausführte, was nun leider untergegangen ist, sondern er ist auch in der Zeichnung weit lebendiger, voller und weniger hart, im Colorit aber frischer und blühender als in seinen Temperaarbeiten. Die Carnation hat einen bräunlichen Ton in den Schatten, während er in den jugendlichen Figuren und den Kindern bald ins Graue, bald ins Lichtbräunliche fällt, mit blühend röthlichen Übergängen und frisch aufgesetzten hellweisslichen Lichtern. Um die Farbenpracht noch mehr zu erhöhen, gab der Meister den Engeln roth- und grünschillernde Gewänder mit in Gold gehöhten Lichtern. Auch der Ausdruck der Köpfe ist in dem Fresco lebendiger als gewöhnlich, und aus dem Antlitz der h. Jungfrau und denen des Christkindes und der Engel leuchtet eine wahrhaft Rafaelische Anmuth. Die grösstentheils noch un-

berührte, wohlerhaltene Malerei ist leider durch Unvorsichtigkeit an manchen Stellen beschädigt worden.

Neben der Familiencapelle befindet sich auch das Grabmonument der Battista, Gemahlin des Pietro Tiranni, an welchem über dem Sarkophag in einer nischenförmigen Vertiefung Giovanni Santi noch eine andere kleine Frescomalerei ausgeführt. Sie stellt eine Pietà, oder die halbe Figur des im Grabe stehenden Christus vor, mit einem h. Hieronymus zu der einen, und einem h. Bonaventura, der ein Buch hält, zur andern Seite. Im Ganzen ein etwas flüchtig behandeltes Bild, in dem nur der Kopf des Heilandes eine grössere Sorgfalt verräth und sich durch den ergreifenden Ausdruck eines duldenden Schmerzes auszeichnet. Unten steht in Abkürzungen die Inschrift: BAPTISTÆ CONIVGI PIENTISSIMÆ PETRVS CALLIENSIS SALVTEM DEPRECATVR. ANNO MCCCCLXXXI.

Nach Urbino zurückgekehrt, besorgte Giovanni mehrere Vergoldungen von Candelabern und Engeln für die Brüderschaft des Corpus Domini, in deren Rechnungsbüchern die Auslagen dafür in den Jahren 1486 bis 1493 sich verzeichnet finden, und die wir hier nur deshalb erwähnen, um bei den kargen Nachrichten über des Meisters Thätigkeit keine unberührt zu lassen. Zu seinen fernern Arbeiten aus jener Zeit scheint auch das ausgezeichnete Bildchen gezählt werden zu müssen, welches sich an der Kanzelbrüstung in S. Bernardino (ehedem S. Donato) vor Urbino befindet, da es von vorzüglicher Schönheit in Composition und Zeichnung ist, wobei indessen dem Giovanni auch das kleinere Format mag zu statten gekommen sein. Es stellt den Körper Christi dar, welcher wie in Schmerzen dahinsinkend auf einem Sarkophag sitzt und von zwei Engeln unterstützt und beweint wird.

Auch sind hier einige noch erhaltene Madonnenbilder zu erwähnen, die zum wenigsten nicht zu den frühern Arbeiten des Meisters zu rechnen sind. Eins derselben ist im Besitze des Chirurgen Gaetano Ciccarini aus Gubbio. Die h. Jungfrau hält das Christkind auf dem Schoose, dem, wie gewöhnlich bei Giovanni, eine Korallenschnur mit einem

zur Abwehrung schädlicher Einflüsse bestimmten Hörnchen um den Hals hängt. Sowohl Stellung, als Colorit und Ausdruck der Köpfe erinnern an die Madonna des Altarblattes in S. Francesco zu Urbino. Da der Eigenthümer das Bildchen nach Rom, wo er sich jetzt aufhält, kommen liess, so ist es jetzt wohl in andere Hände gegangen.

P. Pungileoni erwähnt noch ein anderes Madonnenbild im Besitz des Marchese Raimondo Antaldo zu Urbino. Es zeigt die h. Jungfrau, welche sich zu dem zur Erde liegenden Christkinde liebreich wendet. Dieses ruht mit dem Köpfchen auf einem Kissen und wird gleichsam zum Scherze durch einen Engel erschreckt, welcher dessen linkes Füsschen berührt. Noch ist neben ihm ein zweiter Engel, der wie in einem himmlischen Spiel und Ringen sich seinen Händchen zu entwinden sucht. Ein allerliebstes Bildchen, das durch eine klare Landschaft zu beiden Seiten noch an Heiterkeit gewinnt. Leider hat es sehr gelitten.

Schliesslich ist noch an ein Madonnenbild zu erinnern, womit Giovanni sein eigenes Haus geschmückt. Es befand sich in Fresco gemalt ehedem dort im Hofraume und wird seit der Angabe im Tagebuche des Papstes Clemens XI [1]) öfters als ein Jugendwerk Rafael's beschrieben. Nach andern Nachrichten, besonders aber aus innern Gründen ist es ein Werk des Vaters. Leider hat die Malerei so sehr gelitten, und, als man, um das Bild vor gänzlichem Untergange zu retten, es aussägte und in die Wand des grössern Zimmers im Hause einliess, ist es so stark übermalt worden, dass nur durch die allgemeine Anordnung und den Charakter der Zeichnung noch einigermassen eine Vorstel-

1) Es ist den Monsignori Origo und Lancisi zugeschrieben. Darin liest man bei ihrer Ankunft in Urbino im Jahre 1703: „Alla pendice della contrada del monte vedranno la casa dove nacque il gran Raffaello . . . . Entreranno in detta casa e vi osserveranno una piccola immagine dipinta nel muro da Rafaello allora giovinetto.“ — Richtiger ist die Angabe im: Almanacco del Metauro, Ancona 1813. „L'imagine di una Madonna a fresco ben conservata che dicesi opera del Padre di Raffaello e ricorda la forza dell' antica scuola.“

lung von der ursprünglichen Beschaffenheit des Bildes zu gewinnen ist. Wir sehen hier die im Profil dargestellte h. Jungfrau, welche auf einer Bank sitzt und innig das schlafende, sich anlehnende Christkind an ihre Brust drückt, während sie sich in einem, auf einem Lesepulte vor ihr liegenden Buche erbaut. Die liebliche Composition ist so schön gerundet und in sich geschlossen, dass sie selbst Rafael's nicht unwürdig wäre. Aber in dem feinen Profil und dem beinahe tiefmelancholischen Zug am Munde der Jungfrau erkennt man ganz jenes dem Giovanni eigenthümliche Ideal. Auch der Kopfputz, ein leichter, mit einer Krause besetzter Schleier, welcher den Hinterkopf und die Flechten des zurückgestrichenen Haares bedeckt, erinnert auffallend an den ganz ähnlichen der Madonna in Cagli. So ist auch die etwas steife Bewegung der linken Hand mit schmalem Gelenke ganz in seiner Weise und wie sie nie bei seinem Sohne vorkommt. Die lebendig aus der Wirklichkeit aufgefasste Composition, so wie der in der Maria sehr individuell behandelte Charakter einer zarten Weiblichkeit, zeigen entschieden, dass dem Meister bei der Ausführung ein geliebter Gegenstand aus dem Leben vorgeschwebt. Dies führt zur Vermuthung, dass Giovanni, indem er sein Haus der Verehrung der allerseligsten Jungfrau gewidmet, zugleich in Liebe seiner trefflichen Magia mit dem Herzkinde Rafael gedacht und deren Züge in dem Bilde verewigen wollte. Wäre diese Annahme begründet, so müsste das Madonnenbild seines Hauses ums Jahr 1484 entstanden sein.

Der kleine Rafael war indessen dem Kinderröckchen entwachsen, und wenn wir Vasari und andern Nachrichten aus Urbino Glauben beimessen dürfen, so hatte Giovanni noch das Glück, in seinem geliebten Söhnchen die grossen Anlagen zum Künstler wahrnehmen zu können. Denn schon als Knabe soll Rafael ihm bei seinen Arbeiten behülflich gewesen sein und hierbei ungewöhnlich frühe sein Talent kund gethan haben. Diese Berichte erscheinen um so glaubwürdiger, als dergleichen Beispiele bei entschiedenen grossen Talenten öfters vorkommen. Haben wir doch in unsern Tagen erlebt, wie der ihm an innerm Beruf, Tiefe, Fülle

und Lebendigkeit auffallend verwandte Mozart schon als Kind seine Kinderspiele verliess, um Musikstücke zu entwerfen, die seinem Vater Freudenthränen entlockten, und dann wieder zu seinen Spielen zurückkehrte.

Leider hat sich von Rafael's frühsten Versuchen nichts erhalten und selbst die Nachrichten aus ältern Handschriften in Urbino sind darüber höchst ungenügend; indessen wollen wir sie hier mittheilen. Nach einer Angabe in einem Manuscript der Bibliothek Biancalana malte er als Knabe in der Capelle der Familie Galli in der Kirche S. Francesco zu Urbino, die aber bei Erneuerung der Kirche zerstört wurde. Verschwunden sind auch die vier Bilder mit heiligen Franciscanern, welche ehedem die Thüren der Orgel in derselben Kirche schmückten und in dem ebenerwähnten Manuscript als eine Jugendarbeit Rafael's angegeben sind. Wir haben indessen schon gesehen, dass diese Bilder vielmehr von Giovanni's Hand gewesen sein dürften. Wie unzuverlässig überhaupt die Nachrichten in jener Handschrift sind, bezeugen die beiden noch erhaltenen Seitenbilder des Altars der Familie Buffi, die Giovanni gemalt, dort aber seinem Sohne Rafael zugeschrieben werden. Eben so unrichtig ist die Angabe des Michele Dolci in seiner noch unedirten Schrift: Ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino, vom Jahr 1775, worin er das Bild eines h. Sebastian in der Sacristei der Cathedrale zu Urbino als ein Bild des kleinen Rafael angibt, das aber weder seiner noch seines Vaters würdig ist. Nach demselben Schriftsteller, so wie auch nach dem Buch der Visitation der Kirchen, welche der Erzbischof Marelli im Jahr 1739 in Urbino machte, wäre eine heilige Familie in der Sacristei der S. Andreaskirche gleichfalls eine Malerei in Rafael's erster Manier. Es ist ein rundes Bild von Silvio Rossi im Jahr 1709 dahin vermacht, dessen Haupttheile, — Maria mit dem Kinde und Joseph, — dem grossen Gemälde entnommen sind, welches Rafael im Jahr 1518 für König Franz I gemalt; dabei steht noch ein auf das Jesuskind hindeutender kleiner Johannes von sehr steifer Haltung. Aus dieser Angabe geht genugsam der Irrthum des Marelli und Dolci

hervor, der aber neuerdings durch ausgezeichnete Schriftsteller [1]) in Italien und in Deutschland wiederholt worden ist.

Endlich wird noch ein schönes, interessantes Temperabildchen im Kloster S. Chiara zu Urbino den Jugendwerken Rafael's beigezählt [2]) und dabei angegeben, dass weder Algarotti für den König Friedrich von Preussen, noch ein gewisser Willi, obgleich sie hohe Preise dafür geboten, dasselbe hätten erhalten können; übrigens sei es schon in einer Chronik vom Jahr 1500 als in jenem Kloster befindlich beschrieben. — Es zeigt eine halbe Figur der h. Jungfrau, welche stehend das segnende Christkind auf ihren Armen hält. Den Hintergrund bildet eine Landschaft auf Goldgrund. Auf der Rückseite steht eine Notiz, nach welcher das Bild im Jahr 1548 von Elisabeth von Gubbio, der Mutter Rafael's, um 25 Gulden gekauft worden sei [3]).

Ist es nun schon ein offenbarer Irrthum, die Mutter Rafael's Elisabeth zu nennen, so ist die Angabe des Verfertigers nicht minder irrig. Denn entschieden stammt das Bildchen von demselben Meister, welcher die Frescomalereien am Thore S. Giacomo in Assisi, die Madonna in der Capelle der Conservatoren im Palast des Capitol, und den S. Michael beim Marchese Gualtieri zu Orvieto ausgeführt, und welche nun sämmtlich als eben so viele lang gesuchte Werke des Andrea Luigi von Assisi, l'Ingegno genannt, erkannt worden sind.

Eine gleiche Ungewissheit wie über die frühsten Leistungen Rafael's herrscht auch über dessen frühste Jugendbildung. In der Natur der Verhältnisse lag es, dass er un-

1) P. Luigi Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi p. 8. und C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen III. p. 23.

2) P. L. Pungileoni im Elogio storico di Giovanni Santi p. 131. und Elogio storico di Rafaello Santi p. 8. Er folgte dem Buche der Visitation des Erzbischofs Marelli, 1739, welches sich in der erzbischöflichen Canzelei befindet.

3) Fu comprato da isabeta da gobio matre di Rafaello Sante da Urbino, fiorini 25. 1548.

ter des Vaters Obhut heranwuchs und in der Kunst dessen Art und Weise nachahmte. Dass er aber auch die Malereien eines Fra Angelico da Fiesole in Forano bei Osimo, und die des Gentile da Fabriano in der Einsiedelei von Val di Sasso bewundert habe und sein jugendliches Gemüth dadurch ergriffen worden sei, liegt zwar im Reiche des Möglichen, ist aber eine willkürliche Annahme des Canonicus Claudio Serafini in einem Briefe an Lanzi. Nicht minder erscheint als solche die Angabe des Marchese Maffei, dass er in der lateinischen Sprache den Unterricht des Francesco Venturini [1]) erhalten habe, der sich grade um diese Zeit in Urbino niedergelassen hatte. Venturini war in der neuern Zeit der Erste, welcher eine vollständige lateinische Grammatik schrieb und hatte den Michel Angelo zu Florenz in dieser Sprache unterrichtet. Fände sich nun obige Vermuthung des Maffei gegründet, so hätte Rafael bereits im zartesten Alter Kunde von dem eminenten Talente seines nachmaligen grossen Nebenbuhlers erhalten, vielleicht schon damals sich durch ihn zur Nacheiferung angespornt gefühlt.

Wir wenden uns nun wieder zu Meister Giovanni, um ihn auf seinen letzten Wegen zu begleiten; denn auch das Glück der Ehe mit Bernardina sollte er nicht lange geniessen, indem er noch im kräftigsten Mannesalter die Stunde seiner Auflösung herannahen sah. Er fasste sich in christlicher Ergebung und bestellte seine häuslichen Angelegenheiten durch Abfassung eines Testaments, das er zwei Tage vor seinem Hinscheiden, am 29. Juli 1494, nochmals in einigen Verfügungen änderte. Seinen Bruder Don Bartolomeo ernannte er zum Vormund seines Sohnes Rafael, und seinen Schwiegervater Pier Parte zum Curator des Kin-

1) Francesco Venturini liess im Jahre 1494 zu Urbino seine lateinische Grammatik bei Magister Heinrich aus Köln drucken. Sie enthält folgende Schlussschrift: Impressus Urbini per Magistrum Henricum de Colonia imperante Duce Guidubaldo cum Illmo D. Octaviano Ubaldino anno salutiferae Incarnationis MCCCCXCIIII. — Derselbe Drucker hatte das Jahr zuvor in Urbino herausgegeben: Tractatus de Paleis et Olivis, Urbini per Magistrum Henricum de Colonia 1493 Mens. Maj.

des, dessen Geburt seine Frau Bernardina in kurzer Zeit entgegensah. Auch ordnete er an, dass sie, so lange sie Witwe bleibe, in seinem Hause mit seinen Geschwistern wohnen solle, wodurch nachmals die unangenehmen Streitigkeiten entstanden, von denen an seinem Orte die Rede sein wird.

Giovanni Santi schied am 1. August 1494 aus diesem irdischen Leben, in welchem, wie er selbst in der seiner Reimchronik vorgesetzten Dedication an den Herzog von Urbino bezeugt, ihm das Glück nur selten hold war; so dass auch er sagen konnte: Des Menschen Leben dauert kurze Zeit, und wenn es köstlich ist, so ist es Mühe und Arbeit. Seiner Anordnung zufolge wurde er, von den Seinen und seinem Schüler oder Gehülfen Evangelista da Pian di Meleto [1]) schmerzlich beweint, in der Franciscanerkirche bestattet, wo so viele Werke seiner Hand Zeugen seines schönen Wirkens waren und derselben heute noch zur grössten Zierde gereichen.

Überblicken wir Giovanni's Wirksamkeit als Künstler, um zu ermessen, welche Stelle ihm in dieser Beziehung unter seinen Zeitgenossen einzuräumen sein dürfte, so zeigt er sich uns zuvörderst als einer der ehrenwerthen Maler aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts, welche zwar in ihren Compositionen noch an den herkömmlichen symmetrischen Anordnungen fest hielten, wie sie sich in Italien, besonders durch die Schule des Giotto allgemein verbreitet hatten, die aber im Einzelnen mehr Naturtreue und eine genauere Ausbildung nach dem Wirklichen erstrebten, wodurch die einzelnen Gestalten mehr Individualität erhielten und je nach der Eigenthümlichkeit des Meisters auch im Charakter weiter ausgebildet wurden. So kann namentlich nicht in Abrede gestellt werden, dass Giovanni in letzter Hinsicht öfters ergreifend ist in der Darstellung sowohl

1) Im Bastardello des Matteo Geri liest man: 1483 Oct. 16. Evangelista Ser Andreae de Castro Plani Meleti famulus Joannis Sanctis pictoris de Urbino etc. In seiner und des Magistri Ambroxii Lapicidae et Sculpt. egregii Anwesenheit wurde des Giovanni Testament veröffentlicht. S. Pungileoni Elogio storico di Gio. Santi p. 136.

würdiger, ernster Charaktere, als reizender Anmuth, besonders in den Kindern. Indessen muss auch zugegeben werden, dass er weder die Gründlichkeit in Zeichnung und Perspective des von ihm so gepriesenen Andrea Mantegna besass, noch den Liebreiz eines Francesco Francia, noch den männlichen Ernst eines Luca Signorelli, oder den kühnen Schwung seines Freundes Melozzo da Forlì. Er kann daher unter den Künstlern seiner Zeit nicht grade zu den Ausgezeichneten gezählt werden, welche eine neue Bahn gebrochen, wohl aber gehört er zu jenen gewissenhaften, mit Talent begabten Malern, welche überall das Gute erkennend, nach Kräften es sich anzueignen streben und Werke geliefert haben, welche Anerkennung verdienen und erhalten werden, so lange der Sinn für sittliche Schönheit bei den Menschen lebendig bleibt. So lebe denn sein durch Unkenntniss öfters mishandeltes Andenken auch wieder bei uns, als ein ehrenwerthes auf, nicht nur wie es ihm wegen des Ruhmes, der Vater des grössten aller Künstler zu sein, geworden ist, sondern auch um seiner eigenen Tüchtigkeit und mannichfachen trefflichen Leistungen willen, wie es eine liebevolle Gerechtigkeit erheischt.

II.

Rafael's Lehr- und Wanderjahre.

1495 — 1508.

Wir haben Rafael in tiefer Trauer über den Verlust seines geliebten Vaters zurückgelassen, und sehen ihn der Pflege seiner Stiefmutter Bernardina und seines Vormundes, des Priesters Don Bartolomeo Santi übergeben; allein weder Erstere, die bald nach ihrer Entbindung von einem Töchterchen, Namens Elisabetta, sich als höchst unverträglich im Hause Santi bewies, noch Letzterer, welcher von eigennützigem Charakter, öfters wegen seiner Zänkereien mit Bernardina vor Gericht zurecht gewiesen werden musste, konnten das Vertrauen des zartfühlenden Knaben erlangen. Dagegen scheint dieses sein Oheim mütterlicher Seits, Simone di Battista Ciarla, in vollem Masse sich dadurch erworben zu haben, dass er, mehr in den Geist des keimenden Genius eingehend, dessen tiefe Sehnsucht zu beurtheilen vermochte. Dadurch stand er seinem Herzen während seinem ganzen Leben liebevoll nahe und erwarb sich von Rafael den Titel: „Werthester, gleich einem Vater," denn so fangen alle Briefe Rafael's an diesen seinen Oheim an.

Welche Anleitung in der Kunst unmittelbar nach dem Tode seines Vaters Rafael von seinem zwölften Jahre an erhielt, darüber sind nur Muthmassungen vorhanden. Namentlich werden als seine Lehrer zwei tüchtige Maler bezeichnet, die sich damals nacheinander in Urbino befanden.

Der erste ist Luca Signorelli, welcher im Juni 1494 eine Kirchenfahne mit der Kreuzigung Christi auf der einen Seite und der Ausgiessung des heiligen Geistes auf der andern, für die Kirche S. Spirito zu Urbino um zwölf Gulden ausführte, welche Darstellungen noch jetzt als gesonderte Bilder daselbst aufbewahrt werden. Als Beweis, dass Rafael von ihm Unterricht erhalten habe, hat Wicar [1]) das kleine Bild einer h. Familie angeführt (Maria mit dem stehenden Christkinde und Joseph, in halben Figuren), welches sich in der Sammlung des Cardinals Fesch in Rom befindet. Es ist in Tempera sehr praktisch ausgeführt und erinnert durch die etwas stark gewendete Stellung des Christkindes entfernt an Signorelli, ist aber zu schlecht, um diesem Meister zugeschrieben werden zu können. Eher dürfte es von einem seiner Schüler, vielleicht von Girolamo Genga, herrühren. Warum aber Wicar hier grade auf Rafael gerathen, von dessen Schönheitssinn auch nicht das Geringste darin zu verspüren ist, scheint unerklärlich, um so mehr als Signorelli schon vor dem Tode des Giovanni Santi Urbino wieder verlassen hatte.

Der andere tüchtige Maler, welcher um diese Zeit sich daselbst aufhielt, war Timoteo Viti, der im Jahr 1495 aus der Werkstätte des Francesco Francia zu Bologna mit dessen herzlichem Segen nach Urbino zurückgekehrt [2]), sogleich als ein Maler von Talent Aufträge für die Kirchen seiner Vaterstadt erhalten hatte. Nun befindet sich in der Gallerie Borghese in Rom das Bildniss eines etwa zwölfjährigen Knaben [3]) im Ausdrucke jugendlichernster, liebenswürdiger Treuherzigkeit und innerer Fülle, das in der That Ähnlichkeit mit Rafael hat und von Einigen als von Timoteo Viti ausgeführt gehalten wird. Da das Bildchen

1) In Pungileoni's Elogio storico di Raffaello Santi p. 13.

2) S. Felsina Pittrice II. p. 45 aus der Hauschronik des Francesco Francia: 1495 a dì Aprile partito il mio caro Timoteo, che dio le dia ogni bene e fortuna.

3) Lithographirt von F. Rehberg.

in Öl gemalt, schon eine gewisse Praktik zeigt und im frischen Colorit der Carnation die Behandlungsweise des Francesco Francia verräth, so bin ich geneigt anzunehmen, dass Timoteo, der nachmals Rafael's Freund und gewissermassen dessen Schüler wurde, schon damals den erst zwölfjährigen Knaben wegen seines liebenswürdigen Wesens und seines Talentes liebgewonnen hatte und dessen Bildniss malte.

Sicher eine Zeichnung Rafael's, aber aus einer spätern Zeit, ist jener flüchtige Entwurf eines Knabenkopfes in schwarzer Kreide, in welchem man sein eigenes Bildniss in einem Alter von zwölf Jahren erkennen will; und als solches wurde er auch von W. Young Ottley in seinem schönen Werke der Facsimiles nach Zeichnungen alter Meister [1]) bekannt gemacht. Als ich aber die Zeichnung im Nachlasse des Sir Thomas Lawrence untersuchte, fand ich sie in der Behandlungsart mit Zeichnungen Rafael's zu der Krönung Maria übereinstimmend, welche ums Jahr 1503 fallen. Auch bemerkte ich, dass auf der Rückseite einige anatomische Studien gezeichnet sind, die sicher in keine frühere Zeit gesetzt werden dürfen. Der einzige Anstand liegt nun in der Annahme, dass sich Rafael in dem Knabenkopfe selbst portraitirt habe; aber wodurch ist sie uns denn verbürgt? — Wir werden noch öfters Gelegenheit haben, zu bemerken, dass Rafael in seinen jüngern Jahren so zu sagen sein eigenes Wesen seinen Entwürfen oder jugendlichen Portraiten aufgeprägt zu haben scheint.

Auch in der Perspective soll Rafael schon damals unterrichtet worden sein, und es fehlt nicht an Namen ausgezeichneter Künstler oder Mathematiker, die als seine Lehrer aufgeführt werden, wie namentlich Baccio Pintelli, Bramante und Fra Luca Pacciolo, welcher letztere seine „Summa de arithmetica, geometrica etc." im Jahr 1494 zu

1) The italian school of design. etc. London 1823. fol.

Venedig mit einer Dedication an den Herzog Guidubaldo von Urbino drucken liess [1]). Allein alle diese Angaben sind eben so wenig historisch begründet, als wahrscheinlich bei der damals noch grossen Jugend Rafael's.

Begründeter dürfte unsere Vermuthung sein, dass Rafael kein Bleiben mehr im väterlichen Hause haben konnte, nachdem seine Stiefmutter hier einen solchen Unfrieden angerichtet hatte, dass sie selbst nicht mehr darin wohnen wollte, dafür aber Entschädigung an Geld verlangte; während andererseits ihr Schwager Don Bartolomeo ihr die Befriedigung selbst rechtmässiger Anforderungen versagte, so dass es zu Klagen und Entscheidungen vor dem geistlichen Gerichte kam, in welchem zum wenigsten der Name Rafael's, als des Haupterben des Vermögens mit verflochten wurde, wie dieses jetzt noch aus den Acten zu ersehen ist [2]).

Unter solchen Umständen traf wohl Rafael's Oheim Simone Ciarla mit dem Vormunde Don Bartolomeo die Übereinkunft, das sich mächtig entfaltende Talent seines geliebten Neffen zur Leitung und Ausbildung einem der ersten Meister der Zeit anzuvertrauen. Da nun Urbino damals durch das Ansehn seines Fürsten mit allen grossen Städten Italiens in Verbindung stand, so dürfte über die Wahl des Meisters manches hin- und hergesprochen worden sein. Andrea Mantegna, wie wir wissen, war vom alten Giovanni besonders hoch geachtet; Francesco Francia zu Bologna fand in Timoteo Viti seinen Vorsprecher; in Venedig hatte Giovanni Bellini eine blühende Malerschule gegründet, und aus Mailand hörte man von den Wundern des Leonardo da Vinci; allein in der Nachbarschaft, in Perugia lebte Pietro Vannucci aus Citta della Pieve, den schon Rafael's

1) Nachrichten über diesen Gelehrten theilt Pungileoni mit im Giornale Arcadico 1835 vol. LXII u. LXIV. — S. auch den Bericht darüber von Dr. Gaye im Stuttgarter Kunstblatt vom 30. August 1836.

2) S. im Anhang I. Artikel Bernardina.

Vater ausgezeichnet [1]), und der durch seine von himmlischer Liebe und Sehnsucht glühenden Gebilde alle edle Herzen eingenommen hatte. Diesem nun wurde das Glück zu Theil, der Lehrer des grössten und liebenswürdigsten aller Maler zu werden; ja in ihm sein eigenes Wesen verjüngt und zu höherer Schönheit verklärt neu aufblühen und zu grösserer Herrlichkeit sich entfalten zu sehen. Wer wird nicht gerne glauben, dass bei Rafael's lieblicher Gestalt, seinem treuen und unbefangenen Wesen, von dem Feuer eines tiefen Gemüthes durchglüht, schon das erste Zusammentreffen des Meisters mit dem Knaben, welcher der grösste der Meister werden sollte, etwas geheim freudiges hatte? Und wer wird die Wonne aussprechen, als der liebende Lehrer die Riesenschritte seines ihm so ergebenen, aber ihn weit überragenden Schülers beobachtete.

Hätten wir von Pietro Perugino eine Hauschronik gleich der des Francesco Francia, welcher ausser den Familienangelegenheiten auch den Ein- und Austritt seiner Lehrlinge und Gehülfen darin verzeichnet, so könnte mit Bestimmtheit angegeben werden, in welchem Jahre Rafael zu seinem Meister in die Lehre gekommen. Indessen ist es wahrscheinlich, dass dies im Jahre 1495 erfolgte. Damals stand Perugino auf der höchsten Stufe seines künstlerischen Ruhmes, den er hauptsächlich seinen frühern Werken verdankte, in denen sich das in Florenz erworbene Studium und eine eigene Sehnsucht und Lieblichkeit des Gemüths offenbarte,

1) In folgender Stelle seiner Reimchronik:

Due giovin' par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e 'l Perusino
Pier della Pieve, che son' divin pittori.

Daraus ergibt sich nebenbei, dass Pietro sich schon früher als im Jahr 1495 zu Perugia niedergelassen hatte, wie Annibale Mariotti und Andere nach ihm annahmen, weil er am 8. März 1495 die Altartafel mit der Himmelfahrt Christi für die Benedictinerkirche in Perugia übernommen habe, aber die Jahre vorher, 1493 für die Kirche S. Domenico zu Fiesole und 1494 für die Augustinerkirche zu Cremona sei beschäftigt gewesen. Allein warum konnte er nicht diese Tafeln dahin gesendet haben, wie dieses mit andern seiner Bilder der Fall war?

ein reizendes Colorit die schöne Anordnung noch erhöhte. Zu diesen Bildern gehören u. a. jenes Altarblatt, welches sich jetzt in der Kirche S. Giovanni la Calza zu Florenz befindet. Es stellt Christus am Kreuze dar, unter welchem die kniende Magdalena, S. Hieronymus, S. Franciscus auf der einen Seite, zur andern Johannes der Täufer und der selige Giovanni Colombini, eine schöne Portraitfigur. Nicht minder ausgezeichnet, und entschiedener in des Meisters eigenthümlicher Art, mit der Jahrszahl 1495 bezeichnet, ist jenes köstliche Bild des Leichnams Christi, den seine Jünger und die Frauen beweinen. Aus der Sammlung der Florentiner Akademie kam es erst kürzlich in den Palast Pitti [1]). Von demselben Jahre ist die herrliche Altartafel mit der Himmelfahrt Christi, ehedem in S. Pietro maggiore zu Perugia, jetzt im Lyoner Museum, welches von Vasari als das schönste von Perugino in Oel gemalte Bild bezeichnet wird. In Deutschland bewahrt die Gallerie des Belvedere in Wien zwei ausgezeichnete Madonnenbilder, von denen das grössere die Jahrszahl 1493 trägt. Auch der jetzige König von Baiern hat aus der Capelle Nasi in der Kirche S. Spirito zu Florenz ein herrliches Bild dieses Meisters erworben, welches die h. Jungfrau darstellt, wie sie dem h. Bernhard erscheint. Zuletzt noch nenne ich ein Altarblatt von gleichem Verdienst in der Kirche S. Maria nuova zu Fano mit der Jahrszahl 1497. Es stellt eine von sechs Heiligen umgebene Madonna dar. In allen diesen und noch andern Werken jener Zeit erblicken wir einen Künstler, der in den Anordnungen sich meist noch an das Herkömmliche, an die frühern Typen der ältern christlichen Kunst hielt, dabei aber eine gründlichere Zeichnung und den allseitigen Natursinn bei den Florentinern hatte kennen gelernt, und dessen Schönheitssinn und Individualität der Umbrischen Schule, nach dem Anklange des ältern Niccolò Alunno, entschieden jenen reizenden Charakter einer sehnsuchtsvollen Begeisterung gegeben, der entzückte,

1) Nic. Hoff aus Frankfurt a. M. hat eine gelungene Lithographie davon geliefert.

so lange er die nöthige Strenge damit verband, aber in seinen und seiner Schüler spätern, schwächern Hervorbringungen ins Schmachtende und Süssliche verfiel, was besonders durch Michel Angelo hart gerügt wurde.

Meister Pietro Perugino's schöne Eigenschaften erwarben ihm nun eine der zahlreichsten Malerschulen seiner Zeit, so dass, als Rafael sich in seiner Werkstätte befand, er von vielen und zum Theil sehr talentvollen Genossen umgeben war [1]). Als einen schon gereiften Künstler lernte er hier Andrea di Luigi von Assisi, l'Ingegno genannt, kennen, der in Rom, Orvieto und in seiner Vaterstadt bereits ausgezeichnete Frescobilder ausgeführt hatte. Sollte er auch vielleicht richtiger der Schule des Niccolò Alunno aus Fuligno beizuzählen sein und nur durch seine in Rom gemeinschaftlich mit Pietro Perugino ausgeführte Arbeiten sich dessen Eigenthümlichkeiten angeeignet haben, so ist doch sicher, dass er in des Perugino Schule mehr Rafael's Freund, als dessen Nebenbuhler wurde. Hiernach ist die entgegengesetzte, irrige Angabe Vasari's zu berichtigen, wie denn auch andrerseits die Vermuthung des Hrn. von Rumohr [2]), dass Rafael, ehe er zu Perugino kam, in der Lehre beim Ingegno gewesen sei, eben so wenig begründet ist, wie sich dieses aus dem weitern Verlaufe dieser Lebensbeschreibung klar herausstellen wird.

In einem ähnlichen Verhältniss wie Andrea Luigi zu P. Perugino und zu Rafael stand Bernardino di Betto, aus Perugia, il Pinturicchio genannt. Auch er arbeitete in seiner Jugend viel mit ersterem und erwarb nicht nur die Freundschaft des jüngern Urbinaten, sondern wusste sich auch dessen Hülfe in mehreren Fällen zu bedienen, worauf wir an seinem Ort zurückkommen werden. Zu den Schülern aus Perugia gebürtig gehört noch Eusebio di San Giorgio, der den wachsenden Anforderungen seiner Zeit in seinen spätern Werken zu entsprechen suchte; z. B. in

1) Im Anhange VI befinden sich nähere Angaben über einige Werke der Umbrischen Maler und der Schüler des Pietro Perugino.

2) In den Italienischen Forschungen III. S. 31.

dem Altarblatte vom Jahr 1512 in der Franciscanerkirche zu Matelica, in welchem das Studium nach Rafael und Leonardo da Vinci nicht zu verkennen ist. Peruginer waren auch Giambattista Caporali und der matte Sinibaldo Ibi. Aus dem Geburtsort des Meisters, aus Citta della Pieve stammt Gian Niccola Manni, der die Capelle des Wechslersaales (Capella del Cambio) zu Perugia mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers in Fresco ausgemalt. Aus Florenz kamen Rocco Zoppo und die Brüder Baccio und Francesco Uberti, letzterer il Bacchiacca genannt. Zu den schwächern Schülern gehören Gerino da Pistoja, der viel mit Pinturicchio arbeitete, Pietro da Monte Varchi, Tiberio d'Assisi u. a. m. Ausgezeichneter ist dagegen der Spanier Giovanni, lo Spagna genannt, dessen schöne Werke noch in Spoleto, wo er sich niederliess, und in der Franciscanerkirche zu Assisi Bewundrung erregen.

Ein besonderer Jugendfreund Rafael's war Domenico di Paris Alfani aus Perugia, der ihm zwar gleich an Jahren, im Talente aber sehr untergeordnet war. Indessen suchte er von seinem Freunde möglichsten Vortheil für seine Kunst zu ziehen, indem er nicht nur dessen Fortschritten zu folgen trachtete, sondern selbst Zeichnungen Rafael's zu seinen Bildern benutzte. Dies beweisen z. B. das Altarblatt mit der h. Familie in der Carmeliterkirche und die vorzüglich schöne Madonna mit zwei Heiligen zu den Seiten, vom Jahr 1518, in der Kirche S. Gregorio della Sapienza vecchia, beide zu Perugia.

Auch lernte Rafael noch um 1502 in der Schule Perugino's den liebenswürdigen, talentvollen Gaudenzio Ferrari aus Valduggia kennen, der um ein Jahr jünger als er, mit ihm eine so innige Freundschaft schloss, dass Gaudenzio ihm nach Rom folgte und mit Ausnahme weniger Jahre, bis an dessen Lebensende sein unzertrennlicher Gefährte blieb. Ob Lattanzio Pagani della Marca schon in Perugia Rafael's Nacheifrer wurde, scheint ungewiss; dagegen brachte der Urbiner Girolamo Genga, nachdem er unter Luca Signorelli im Dome zu Orvieto gearbeitet hatte, drei Jahre mit ihm bei Perugino zu, und gewann eine solche lebhafte Zu-

neigung zu ihm, dass es ihm war, als sei er mit Rafael nur ein Herz und eine Seele.

Zu den frühsten Arbeiten, welche Rafael in der Schule des Perugino ausführte und die sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben, gehört jenes Bildchen des Christkindes mit dem kleinen Johannes, welches er einer grössern Composition der Familie der h. Anna entlehnte, die sein Meister Perugino als Altartafel für die Kirche S. Maria de' Fossi zu Perugia [1]) gemalt hatte. Auf dem nun verschundenen Altarblatte war Maria im Schoose der h. Anna sitzend dargestellt, umgeben von Joseph und Joachim, den h. Marien Cleopha und Salome, und sechs Kindern der heiligen Familie. Zwei dieser Kinder, Jesus und der kleine Johannes, welche sich herzen, copirte Rafael auf Goldgrund in Tempera wahrscheinlich zu seiner Übung, und ahmte darin den Meister vortrefflich nach. Als eine interessante Reliquie wird diese kleine Tafel in der Sacristei der Kirche S. Pietro maggiore zu Perugia aufbewahrt; des Pietro Perugino schönen Originalentwurf zu jenen Kindern, mit der Feder sorgfältig gezeichnet, besitzt die reiche Sammlung von Zeichnungen zu Florenz. Andere Studien Rafael's nach seinem Meister, nämlich Federzeichnungen nach den Bildern der Propheten David und Jesaias und eines h. Sebastian enthält das Stizzenbuch in der Akademie zu Venedig; in meinem Verzeichniss mit N. 6. 7. 43 und 44 bezeichnet.

Der geniale Schüler erwarb sich unterdessen bald eine solche Fertigkeit und zeigte so schöne Anlagen, dass sein Meister ihn zur Mithülfe bei seinen Arbeiten gebrauchte. Als das frühste Beispiel dieser Art ist wohl jenes Bild der Geburt Christi anzusehn, welches aus der Werkstätte des Perugino hervorgegangen, sich in der Kirche der Minori riformati della Spineta bei Todi befand, und jetzt in der Gemäldegallerie des Vatican aufbewahrt wird. Im Ganzen ein etwas schwaches Bild nach einer Composition des Perugino von einem seiner andern Schüler ausgeführt, worin aber entschieden der Kopf des Joseph von Rafael's Hand ist,

1) Guida al forestiere per la Città di Perugia 1784. p. 47.

wie dieses nicht nur im Bilde sogleich auffällt, sondern was auch durch ein Studium zu demselben in schwarzer Kreide von Rafael's Hand, nun in der Sammlung des Britischen Museums, aufs unzweifelhafteste bestätigt wird.

Bedeutender tritt schon Rafael's Hülfe in dem Bilde der Auferstehung Christi für die Franciscanerkirche zu Perugia hervor, welches sich jetzt in der Vaticanischen Sammlung befindet. Wahrscheinlich überliess Perugino die Ausführung des Bildes nach seinen Angaben und unter seiner Aufsicht dem Rafael ganz allein, indem die Studien zu den zwei schlafenden und den zwei fliehenden Wächtern von des Letztern Hand [1]) sich im Nachlass des Sir Thomas Lawrence befinden. Auch der auferstehende Christus, der zwar mit vieler Sorgfalt und Zartheit, aber ohne rechtes Verständniss des Nackten ausgeführt ist, zeigt vielmehr des damaligen Schülers als des Meisters Behandlungsweise. Dass Rafael in dem ältern, schlafenden Wächter des Perugino Bildniss angebracht habe und in dem jungen sein eigenes, ist zwar eine neuere Angabe, der wir jedoch Glauben beimessen, und es als den frühesten Beweis ansehen, welches innige Verhältniss schon damals zwischen dem Meister und diesem seinem Schüler statt gefunden.

Noch ausgezeichneter ist der Altar in sechs Abtheilungen, welchen Perugino für die Carthause bei Pavia fertigte. Das Mittelbild stellt die kniende h. Jungfrau dar, welche das ihr von einem Engel dargereichte Jesuskind anbetet, während oben ein Chor von drei stehenden Engeln ein Loblied singt. Zur Zeit der französischen Herrschaft in Italien kam sowohl dieses Bild, als die beiden zu den Seiten, die Erzengel Michael und Raphael nebst dem kleinen Tobias darstellend, in den Besitz des Duca Melzi zu Mailand. Das obere Feld dagegen, auf welchem Gott Vater

1) Diese und weiter erwähnte Studien Rafael's in der Art des Perugino unterscheiden sich von denen seines Meisters ausser einer feinern, lebendigern Auffassung, auch noch dadurch, dass sie das Modell sammt der Kleidung, die es anhatte, einfach wiedergeben, während alle mir bekannte Studien Perugino's schon gleich eine Übertragung in seine historische Darstellungsweise zeigen.

von Cherubim umgeben, ziert noch den alten Altar; wohin aber die beiden kleinern Bilder, eine Verkündigung vorstellend, hingekommen sind, ist mir unbekannt. Der wahrhaft Rafaelische Geist, welcher in allen Theilen herrscht, sowie das genauere Naturstudium, welches sich besonders in den Händen bemerklich macht, haben schon öfters zu der Meinung Anlass gegeben, Rafael habe in diesem Werke dem Meister bedeutende Hülfe geleistet; eine Ansicht, welche eine neue Bestätigung durch die Studienzeichnung nach dem Leben zum Erzengel Raphael mit dem kleinen Tobias erhält, die Lawrence besessen und von Rafael herzurühren scheint. Den grossen Vorzügen des Werkes nach, muss übrigens angenommen werden, dass, wenn Rafael wirklich an dessen Ausführung Theil genommen, dieses nicht vor dem Jahr 1503 könne geschehen sein, indem die Bilder, die er in Citta di Castello gemalt, bei weitem hinter der Durchbildung des Einzelnen bei den Bildern aus der Carthause zurückstehen.

Während Rafael freudig in seinem Beruf unter der Leitung des Perugino beschäftigt war, wurde er von Urbino aus durch neue Zwistigkeiten gestört, welche trotz eines frühern Vergleichs zwischen seiner Stiefmutter und seinem Vormunde ausbrachen. Er entschloss sich daher im Jahr 1499 selbst nach seiner Vaterstadt zu gehen [1]), um wo möglich durch seine persönliche Gegenwart diesen Unfrieden zu einem Ende zu bringen. Dieses gelang ihm nun auch bei seinem liebevollen, versöhnlichen, ich möchte sagen engel-milden Wesen vollkommen. Er bewilligte seiner Stiefmutter für die weitere Pflege ihrer kleinen Tochter Elisabetta zwei Jahre Unterhalt und eine Vergütung von 26 Gulden, welche das Jahr darauf ausbezahlt wurden. So

1) Dieses schliesse ich mit P. Pungileoni aus dem Umstande, dass im Document des Vergleichs von 1499 gesagt ist, Bernardina sei mit D. Bartolomeo und Rafael übereingekommen . . . . . während es im Document des völligen Abschlusses von 1500 heisst: Do. Bartolomeo stipulanti pro se et nomine Raphaelis fil. dicti Joannis etc. S. im Anhang I. Artikel Bernardina Parte.

hatte Rafael die Freude, in dieser Sache den Familienfrieden für immer hergestellt zu sehen.

Seinen verehrten Fürsten, den Herzog Guidubaldo traf er dagegen in einem höchst kläglichen Zustande. Noch nicht 30 Jahre alt, lag er schon am Podagra darnieder, nachdem er erst kurz zuvor aus der Gefangenschaft durch grosse Opfer war gelöst worden, welche seine treffliche Gemahlin Elisabetta durch Hingabe alles Geschmeides und einiger Besitzungen und durch Opfer, welche das Land, sowohl Weltliche als Geistliche bis zum Betrag von vierzig Tausend Ducaten, dem geliebten Fürsten gebracht [1]). Unter solchen Verhältnissen und bei der noch grossen Jugend Rafael's, die ihm noch nicht gestattet hatte durch bedeutende Werke Ruhm zu erlangen, kann es nicht befremden, dass damals in Urbino sein Talent nicht in Anspruch genommen wurde.

Bald darauf aber, und zufolge einer von Lanzi berichteten Überlieferung, wurde ihm schon im Jahr 1500 die Freude, einige Aufträge in Citta di Castello zu erhalten, wohin er von Perugia aus mit mehreren seiner Freunde gewandert, als ihr Meister Pietro Geschäfte halber nach Florenz gegangen war [2]). Jedenfalls gehören die in jener Stadt für die Kirche S. Trinità gefertigte Umgangsfahne und das Crucifix in der Sammlung des Cardinals Fesch zu Rafael's frühesten Werken. Erstere ist auf zwei ungrundirten Linnen in Leimfarben gemalt, so dass jede Seite eine besondere Darstellung enthielt, die aber nun als besondere Bilder getrennt und aufgestellt sind. Auf die eine Seite hatte er die h. Dreieinigkeit, auf die andere die Erschaffung des Menschen darzustellen. Den erstern Gegenstand behandelte er genau nach der ältern Weise, die er

1) Siehe B. Baldi. Della vita e de' fatti di Guidobaldo I da Montefeltro Duca d'Urbino. Lib. 12. Milano 1821.

2) Diese Angabe des Vasari könnte sich indessen auch auf Rafael's zweite Anwesenheit in Citta di Castello beziehen, als er daselbst das Sposalizio malte. Denn Vasari erwähnt dieses Bild mit den andern zu gleicher Zeit, obgleich es sicher erst einige Jahre später als die hier angegebenen entstanden ist.

auch in der Werkstätte seines Meisters hatte kennen lernen. Gott Vater in einer Glorie auf Wolken sitzend, hält im Schoose vor sich den ans Kreuz genagelten Heiland; die weisse Taube, als Symbol des heiligen Geistes schwebt zwischen ihnen. Nach dem erhaltenen Auftrage knien ferner am Fuss des Kreuzes der bekleidete S. Sebastian, einen Pfeil haltend, und der h. Rochus, beide sehnsuchtsvoll den Blick nach Gott gewendet, und gleichsam bittend, das Land vor Seuchen und Plagen zu behüten, da sie als Fürbitter in dieser Beziehung in jenen Gegenden besonders verehrt werden. Alle diese Gestalten erinnern an ähnliche von Perugino, während zwei Engelsköpfchen in den obern Ecken, wovon das eine auf-, das andere abwärts schaut, sowie auch die felsige Landschaft entschieden auf die Darstellungsweise seines Vaters hinweisen. Origineller behandelte Rafael die Erschaffung des Menschen: Adam, eine mächtige Gestalt, worin der Begriff einer ursprünglichen Fülle und Kraft, wenn auch noch sehr schülerhaft, ausgedrückt ist, liegt in Schlaf versunken. Hinter ihm erhebt sich ein mit einzelnen Bäumchen bewachsner schroffer Felsen, der einen weiten, dunkeln Schatten geheimnissvoll über die Gegend hinter Adam wirft, und gewissermassen eine Verfinsterung oder einen Fall in ihm andeutet. Sorglich und behutsam naht nun Gott Vater, ein ehrwürdiger Greis mit langem Bart, in grossen Schritten herbei und nimmt eine Rippe aus Adam's Seite, um Eva seine Gehülfin daraus zu bilden. In der Luft schweben zwei Engel, bewundernd und anbetend in Anschauung versenkt. Diese stehen nun wieder ganz nach Art des Meisters Perugino mit einer Fussspitze auf Wölkchen, den andern Fuss graziös nach hinten emporhebend, wie denn überhaupt durchgehends in beiden Malereien Bildung, Färbung und Behandlungsart einen treuen Schüler Perugino's verrathen. Beide Bilder sind zierlich mit einem goldnen Meander und Palmetten auf azurblauem Grunde eingefasst, und im Mantelsaum des ewigen Vaters hat Rafael, um keinen Zweifel über den Verfertiger des Bildes zu lassen, ein deutliches R eingeschrieben.

Wie es nun häufig geschieht, dass eine Arbeit zu an-

deren Anlass gibt, so verschaffte ihm wohl die Kirchenfahne, worin er sein schönes Talent kundgegeben, die bedeutendere Bestellung eines Bildes für die Augustinerkirche derselben Stadt. Es sollte die himmlische Krönung des wunderthätigen Einsiedlers Nicolaus von Tolentino auf die ihm von den Mönchen vorgeschriebene Weise darstellen. Den Angaben bei Lanzi und Pungileoni zufolge sah man im obern Theil des Bildes einen Gott Vater von Seraphimköpfchen umgeben, und zu dessen einer Seite die h. Jungfrau auf einem Throne sitzend, und den halb in Wolken gehüllten h. Augustinus, beide gemeinschaftlich beschäftigt den h. Nicolaus von Tolentino zu krönen. Dieser stand, ein Crucifix in der Hand, und den Satan unter seinen Füssen, von vier Engeln immer paarweis umgeben, die in ihren Händen Pergamentstreifen mit dem Lob des heiligen Eremiten hielten. Auf der andern Seite stand der h. Bischof Nicolaus von Bari, auf dessen Fürbitte, der Legende zufolge, die Mutter des Tolentiners ihn als eine Gabe Gottes empfangen hatte. Die lebensgrossen Figuren sollen noch ganz in der Art des Perugino behandelt gewesen sein, so versichern es uns Vasari und Pungileoni. Nach Lanzi befanden sich die Figuren wie in einem Tempel, dessen Pilaster mit kleinen Verzierungen, wie sie Mantegna zu behandeln pflegte, versehn waren. Dieses Altarblatt, nachdem es an drei Jahrhunderte der Kirche zur Zierde gedient hatte, litt so sehr durch ein Erdbeben, dass die Mönche, um ihre Kirche herstellen zu können, es im Jahr 1789 dem Papst Pius VI gegen eine bedeutende Summe überliessen. In mehrere Stücke zertheilt wurden die Überreste in seinem Zimmer im Vatican aufgehängt, verschwanden aber zur Zeit des Einfalls der Franzosen. Zwei Studien zu dem Bilde in schwarzer Kreide bewahrt die Sammlung von Zeichnungen, welche Wicar seiner Vaterstadt Lille vermacht hat.

Noch einen dritten Auftrag erhielt Rafael in Citta di Castello von der Familie Gavri oder Gavari. Es wurde ihm nämlich aufgegeben ein grosses Altarblatt für ihre Capelle in der Dominicanerkirche zu malen, welches Christum am Kreuze darstellen sollte, umgeben von Maria, Johannes,

Magdalena und dem Kirchenvater Hieronymus. Rafael, erfüllt von Verehrung für seinen Meister Perugino, folgte im Entwurf des Gemäldes genau den Vorbildern, welche er in dessen Schule hatte kennen lernen: Zur Darstellung des Gekreuzigten bediente er sich selbst der Zeichnung nach einem Studium, welches Perugino zu dem jetzt in S. Giovanni la Calza zu Florenz befindlichen Bilde gemacht hatte. Denn obgleich Rafael der Figur schlankere, selbst überschlanke Verhältnisse gab, so ist doch die Haltung aller ihrer Theile genau dieselbe. So sind auch die übrigen Gestalten der Heiligen andern Vorbildern seines Meisters nachgeahmt, und in den zwei auf Wölkchen stehenden, stark bewegten halb erwachsenen Engeln, welche in kleinen Vasen das den Wunden entquellende Blut auffassen, so wie in der Andeutung von Sonne und Mond über dem Kreuze, folgte Rafael einer altchristlichen Darstellungsweise, die er gleichfalls in der Schule hatte kennen lernen. Die Landschaft mit einigen zierlichen Bäumchen ist nach dem Charakter des Umbrischen Landes, mild hügelich, in des Perugino Art, wie denn auch Behandlung, Färbung und die Totalwirkung des Bildes dermassen damit übereinstimmen, dass man beim ersten Anblick ein Bild jenes Meisters vor sich zu sehen glaubt, welches nur im Ton und in der Zeichnung etwas schwächer, in den Charakteren aber feiner und geistvoller ausgefallen ist. Indessen belehrt uns die Inschrift auf dem Stamme des Kreuzes RAPHAEL. VRBINAS. P. über den wahren Urheber dieses Werkes. Auch dieses Bild ist erst in neuern Zeiten gegen Gold und eine schlechte Copie, welche nun die geweihte Stätte eingenommen, nach Rom in die reiche Gallerie des Cardinals Fesch gewandert. Der zuvorkommenden Gefälligkeit Sr. Eminenz verdanke ich es durch beiliegende Abbildung (Tafel VI) des noch nie in Kupfer gestochenen Gemäldes einen anschaulichen Begriff von Rafael's Bildungsstufe jener Epoche geben zu können.

Nach Vollendung dieser Werke kehrte der wohlgemuthe, junge Schüler wieder nach Perugia zurück und führte mehrere kleinere und grössere Bilder aus. Alle tragen noch ganz das Gepräge der Schule des Perugino, öfters selbst

entlehnte er sie Vorbildern des Meisters, indem er wahrscheinlich Bestellungen an denselben als Gehülfe in dessen Werkstätte auszuführen hatte. Aber auch wenn er eigenen Erfindungen folgte, so sind seine Bilder jener Epoche doch so sehr in Perugino's Art und Weise behandelte, dass sie nur durch eine leise Beimischung von Rafael's Eigenthümlichkeit, durch mehr Geist und eine feinere Auffassung des Lebens zu unterscheiden sind.

Zu den nach Peruginischen Angaben ausgeführten Bildchen sind jene zwei zu rechnen, welche er nach der Altarstaffel zur Himmelfahrt Christi in S. Pietro Maggiore ausführte, und die Taufe Christi und die Auferstehung darstellen. Aus der Hinterlassenschaft Inghirami's von Volterra erstand sie König Ludwig von Baiern.

Ein andermal führte Rafael die Flügelbilder zu einem Madonnenbild des Meisters aus, wobei er wahrscheinlich dessen Entwürfen folgte. Sie stellen eine h. Catharina und eine h. Maria Magdalena vor; sie sind, nachdem das Mittelbild verschwunden ist, nun in einen Rahmen vereint und befinden sich in der reichhaltigen Sammlung des Cav. Vin. Camuccini in Rom. Figürchen und Landschaft sind noch ganz Peruginisch behandelt, nur im Ausdruck des sehnsuchtsvoll gewendeten Kopfes der Magdalena tritt Rafael's Individualität entschieden hervor.

Sicher ein Motiv des Meisters benutzend, hat Rafael jenes schon erwähnte Madonnenbild im Besitz der Gräfin Anna Alfani zu Perugia ausgeführt. Nur fügte er, nach Art seines Vaters, noch zwei Cherubimköpfchen in den Ecken des dunkelblauen Grundes bei, welche beide voll himmlischer Seligkeit auf die Mutter mit dem göttlichen Kinde herabschauen. Die sitzende Maria, eine halbe Figur, schlägt demuthsvoll die Augen nieder, und hält das auf ihrem Schoose stehende Jesuskind mit beiden Händen, während dieses, den leichten Schleier der Mutter fassend, in kindlicher Aufmerksamkeit, wie zur Erhörung einer Bitte, sein Köpfchen seitwärts wendet. Das Bildchen ist auf eine so zarte Weise ausgeführt und im Ausdruck so seelenvoll, dass man in der Peruginischen Composition

selbst dann die Hand Rafael's erkennen würde, wenn er auch nicht in die Verzierung des Brustsaumes die Buchstaben R. d. V. verschlungen hätte.

Noch ein anderes Madonnenbildchen Rafael's ist vorhanden, von dem mit Gewissheit angegeben werden kann, dass er einen Entwurf des Perugino (nun in der reichen Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien) dabei benutzte. Ehedem im Palast Borghese, ist es nun in das Berliner Museum gekommen. In ihm erblicken wir die h. Jungfrau, welche das Christkind im Schoos auf einem Kissen hält und es liebreich betrachtet, während der h. Hieronymus und S. Franciscus zu Beider Seiten stehend, es anbetend verehren. Das köstliche Andachtsbildchen mit halben Figuren ist mit grosser Feinheit ausgeführt und erinnert in den Charakteren der Köpfe sehr an die grosse Altartafel mit der Krönung Mariä, daher es wohl um dieselbe Zeit dürfte entstanden sein.

In einer frühern Epoche, wie mir scheint, in der Zeit als Rafael das Crucifix für die Dominicanerkirche in Citta di Castello malte, entstand ein anderes Madonnenbildchen, jetzt gleichfalls im Berliner Museum. Es kommt aus der Sammlung Solly, und stellt die in einer Landschaft sitzende h. Jungfrau dar, welche in einem Buche liest und liebreich mit der Linken das Füsschen des auf ihrem Schoose sitzenden Christkindes fasst. Dieses hält einen Stieglitz in der Hand und blickt zum Buche empor, aufmerksam auf die Worte des Lebens horchend und gleichsam in einer tiefverborgenen Erinnerung lebend.

Richtiger gedacht, als vorzüglich ausgeführt, ist ein kleines Bild, worin dargestellt ist, wie Kain und Abel gemeinschaftlich an einem Altar opfern. Ersterer kniet vor dem Altar und bringt Gott sein Opfer in treuer Einfalt dar, welches auch durch einen von oben herabfahrenden Strahl, zum Zeichen der Annahme verzehrt wird. Kain dagegen mit verhärtetem Sinn fasst den Altar mit beiden Händen, und bläst erzürnt mit aller Gewalt ins Feuer, dessen Rauch nicht aufsteigen will; uneingedenk dass Gott die Hingabe des Herzens verlangt, sucht er die Ursache

des Misgeschicks in äussern Dingen. Das Bildchen sah ich in England im Besitz eines Kunsthändlers.

Ein bedeutenderes Werk fertigte Rafael für die dem Apostel Petrus gewidmete Abteikirche zu Ferentillo, einem zwischen Spoleto und Terni gelegenen Flecken; und zwar auf Veranlassung des Abtes Ancajano Ancajani, der in den Jahren 1478 bis 1503 dem Kloster als Abt vorstand. Sei es nun, dass Rafael auf einer Wanderschaft in jenen Gegenden zufällig nach dem schön am Fuss des hohen Berges Solenne gelegenen Kloster gekommen, oder dass er vom Abt dahin eingeladen wurde, genug einer alten Tradition in der Familie Ancajani zufolge, verweilte er hier einige Zeit, um Überreste antiker Gebäude zu studiren, und malte aus Dankbarkeit für die gastfreie Aufnahme auf eine grosse, ungrundirte aber feine Leinwand, wie er sie grade vorfand, eine Anbetung der Könige. Dieses köstliche Bild in Leimfarben ausgeführt, zeigt zwar noch die symmetrische, herkömmliche Weise des Perugino, und in den einzelnen Figuren dessen Motive, allein nach Rafael's reicherem Geiste auch wieder eine weit grössere Mannigfaltigkeit in der Anordnung und eine lebendigere Frische in den beseelten Gestalten und dem anmuthsvollen Ausdruck der Köpfe. Demuthsvoll kniet hier mit gefaltenen Händen die h. Jungfrau vor dem zur Erde liegenden Christkinde, das von zwei Engeln verehrend umgeben wird. Joseph in Betrachtung versenkt, steht hinter der Jungfrau zur Linken, während rechts die Könige hocherfreut dem Neugebornen huldigen. Hinter ihnen sieht man ihr reiches Gefolge und in der Ferne noch mehrere Krieger so wie einen Zug mit Pferden und Kameelen. In der Höhe aber singen drei Engel das Gloria. Das Bild umgibt ein breiter Rand mit reichen Arabesken von grauer Farbe auf gelbem goldpunctirten Grund, und in den vier Ecken stehen die halben Figuren von zwei jungfräulichen Sibyllen, der h. Benedict und die h. Scholastica, erstere prophetisch auf das Jesuskind hindeutend, letztere es mit gefaltenen Händen und mit Blicken verehrend. In dem untern Theil der Einfassung umgibt das Wappen der Familie Ancajani mit der Bi-

schofsmütze eine reiche reliefartige Verzierung von Seepferden, Tritonen, Nymphen und Knaben, von schöner, zierlicher Erfindung; in der obern Einfassung aber sieht man in einem Rund das goldumstrahlte „In hoc signo". (I. H. S.) So ist das Ganze eine Darstellung höchster Freudigkeit und alles scheint in die Worte „Venimus cum muneribus adorare Dominum" einzustimmen, welche einst über dem Bilde in der Capelle Acajani zu Spoleto mit goldnen Lettern standen. Denn an diesen Ort ward es seit dem Jahr 1733 gebracht, da es in der Kirche zu Ferentillo durch Feuchtigkeit so sehr gelitten hatte, dass theilweis, besonders in den blauen und grünen Gewändern, ganze Stücke sich abgelöst haben. Im Jahr 1825 kam es nach Rom, wo es acht Jahre darauf für das Berliner Museum erstanden wurde.

Dürfen wir den Angaben des Professors Canale Glauben beimessen, nach welchem sich im Nachlass des Cardinals Borgia ein Brief Rafael's an einen seiner Freunde aus jener Zeit vorfand, so war unser junger Künstler damals hocherfreut „über einen ihm von Madonna Maddalena degli Oddi ertheilten Auftrag, da diese Dame sehr einflussreich sei und ihm viele Arbeiten verschaffen könne." Es ist hier nämlich die Rede von der grossen Altartafel mit der Krönung Mariä, ehedem in der Franciscanerkirche zu Perugia, die um kein volles Jahr später als obige Anbetung der Könige bei ihm von besagter Dame bestellt wurde. Denn es unterliegt keinem Zweifel, dass dieser Auftrag ihm geworden, bevor noch die damals in Perugia herrschende Familie degli Oddi durch Gio. Paolo Baglione wieder verdrängt wurde. Dieses ereignete sich aber unmittelbar nach dem am 17. August 1503 erfolgten Tode des Papstes Alexander VI [1]). Auch ist die Altartafel noch in der herkömmlichen Weise der Umbrischen Schule componirt und ausgeführt, so dass nicht nur in unsern, sondern selbst zu des Vasari Zeiten von solchen, die für Kunstsachen kein scharf

1) Siehe B. Baldi, Della vita e de' fatti di Guidobaldo I. de' Montefeltro Duca d'Urbino. II. p. 120.

geübtes Auge haben, die Bemerkung gemacht wurde, dass das Bild von den Werken des Perugino nicht zu unterscheiden sei. Indessen zeigt sich darin doch schon entschieden der vorwärts strebende Genius des zwanzigjährigen Künstlers; denn nicht nur haben die zwölf um das mit Blumen gefüllte Grab der Maria stehende Apostel in ihren Stellungen etwas bewegteres, jugendlich affectvolleres, als die Figuren Perugino's zu zeigen pflegen, sondern es tragen auch die vier musicirenden Engel im obern Theil des Bildes, wo die h. Jungfrau von Christus gekrönt wird, mit Bestimmtheit das Gepräge Rafael's und unterscheiden sich merklich von denen in der Schule des Perugino üblichen. So haben auch die Köpfe der Hauptfiguren schon eine ganz Rafaelische Individualität, und durchweg sind die Charaktere lebendiger, bedeutsamer, die Formen zarter, die Gewänder in den Einzelnheiten besser durchgebildet. Da erst vor wenig Jahren E. Stölzel einen braven Stich nach diesem Bilde geliefert hat, so scheint hier eine genauere Beschreibung desselben überflüssig; nur ist anzugeben, dass es nach einer Wanderung nach Paris ins Musée Napoléon, in die Sammlung des Vatican gebracht wurde, wo sich auch die zugehörige lange Altarstaffel, mit der Verkündigung, der Darbringung im Tempel und der Anbetung der Könige befindet: zierliche Bildchen, die immer durch kleine, fantastische Grottesken, roth auf schwarzem Grunde, von einander gesondert sind.

Um dieselbe Zeit wie die Krönung Mariä, ist auch das köstliche Madonnenbildchen entstanden, welches Rafael für den Grafen Staffa gemalt, und das noch alle Perugia besuchende Kunstfreunde im Hause des Grafen Conestabile della Staffa bewundert haben. Es zeigt uns die Mutter des Heilandes von jungfräulicher Zartheit in einer Frühlingslandschaft wandernd, worin die Bäumchen noch unbelaubt, die Berge der Ferne noch mit Schnee bedeckt sind. So im Gehen liest sie nachsinnend in einem Büchelchen, in welches auch das auf ihrem Arme ruhende Jesuskind aufmerksam hineinblickt. Es ist nicht möglich etwas liebreizenderes und mit grösserer Zartheit ausgeführtes zu sehn,

als dieses Madonnenbildchen, an welchem Rafael sicher mit besonderer Liebe gearbeitet. Auch bezeugen die vielen alten und neuen Copien, die man an verschiedenen Orten trifft, hinlänglich, welchen Zauber es zu allen Zeiten ausgeübt hat.

Eben so anziehend und liebevoll behandelt ist ein anderes kleines Bild eines unter einem Lorbeerbäumchen schlafenden jungen Ritters, dem die allegorischen Gestalten edler Bestrebungen und der Freuden des Lebens erscheinen, ihm Ruhm oder Genuss versprechend. Rafael hat uns darin seine eigene Gemüthsverfassung offenbart und gezeigt, wie er, der edel aufstrebende Jüngling, von den verschiedenen Anforderungen des Lebens lebendig ergriffen, bald zu Lust und Freude, bald zu Ernst und Arbeit mächtig hingezogen wurde. Mild und doch ernst steht zu seiner Rechten die eine der beiden weiblichen Figuren in purpur-violettem Gewande, ihm ein Schwert und ein Buch vorhaltend, gleichsam eine Aufmunterung zu Kampf und Studium. Eine steile Felsenburg sieht man in der Landschaft hinter ihr. Zu seiner Linken dagegen steht in reizender Geberde eine andere weibliche Figur in schillerndem Gewand mit Blüthen und Korallperlen geschmückt und bietet ihm einige Blumen dar, ihn gleichsam zur Üppigkeit des Lebens anregend. Hinter ihr sieht man in reicher Landschaft eine Stadt am bergbegrenzten Fluss. Der fast jugendliche Held aber, auf seinem Schilde liegend, scheint wie im Traume tief bewegt, und nur das hinter ihm aufsprossende Lorbeerbäumchen scheint uns Aufschluss über seinen Entschluss zu ertheilen, hinfort nur dem wahren Ruhme sein Leben zu widmen. Das allerliebste Bildchen, ehedem in der Gallerie Borghese, ist nach England gewandert und wird nun nebst dem Originalentwurf dazu von Lady Sykes nach Verdienst als ein köstliches Kleinod bewahrt. Sie hatte die Güte mich eine Zeichnung davon nehmen zu lassen, so dass ich durch beifolgenden Kupferstich von Ludw. Gruner (Tafel VII) die Composition genügend veranschaulichen kann.

In England in der königlichen Gemäldesammlung zu Kensington sah ich noch ein Bildchen Rafael's, dessen Ent-

stehung in dieselbe Zeit fallen dürfte. Es ist das Portrait eines überaus unbefangenen, treuherzig aus dem Bilde sehenden jungen Menschen, wahrscheinlich eines seiner Jugendfreunde, dem er es aus besonderer Zuneigung gemalt. Auch hat Rafael seinen Namen auf die, das schwarze Kleid oben schliessenden, gelbmetallnen Schnallen geschrieben. Den Kopf bedeckt ein schwarzes Barett, unter welchem die hellbraunen Haare in vollen Massen auf das die Brust bedeckende weisse Hemd herabwallen. Den Grund bildet eine in Peruginischer Art gehaltene Landschaft mit einigen Gebäuden und einem Hain, aus dem schüchtern ein Hirsch zur Weide hervortritt.

Hier scheint auch der Ort, drei runde Bildchen zu erwähnen, welche, ein Geschenk des Herrn von Rumohr, nun im Besitz des Kronprinzen von Preussen sind. Das mittlere Bild stellt eine Pietà, oder einen unter dem Kreuze, auf dem Grabe sitzenden Christus dar. Auf den beiden andern sieht man die halben Figuren der Bischöfe S. Lodovicus und S. Herculanus. Sie sind noch ganz in des Perugino Weise ausgeführt, obgleich die etwas breitere Behandlung Rafael's Hand deutlich zu erkennen gibt. Wahrscheinlich dienten sie als Verzierung einer Altarstaffel zu einer Tafel, die sein Meister oder Pinturicchio ausgeführt haben mochte; denn auch für letztern erwies er sich öfters gefällig, wie wir aus den Auszügen der Kirchenbücher der Franciscanerkirche zu Siena wissen, wo bemerkt ist, dass er eine Predella mit mehreren kleinen Darstellungen zu dem Altarblatt Pinturicchio's für die Capelle Piccolomini, welche die Geburt Mariä darstellte, gefertigt. Leider sind diese Bilder bei dem Brand der Kirche im Jahr 1655 zu Grunde gegangen [1]).

Noch weit bedeutendere Hülfe gewährte Rafael diesem Künstler bei den Entwürfen, welche derselbe zu den Darstellungen aus dem Leben des Äneas Sylvius Piccolomini,

1) Siehe Lettere sulla pitt., scul. et arch. VI. p. 393. Die Tafel der Capelle Piccolomini wurde nach Tizio's Angabe am 8. November 1504 aufgedeckt. Siehe Vasari, Ausgabe von Siena IV. p. 259.

der als Pius II den päpstlichen Stuhl bestieg, zu fertigen hatte. Bernardino Pinturicchio erhielt nämlich von dem Cardinal Francesco Piccolomini, nachmals Papst Pius III, den Auftrag den Saal der Chorbücher (Libreria) am Dom zu Siena, den er im Jahr 1494 hatte erbauen lassen, mit Darstellungen der Thaten seines grossen Vorfahren auszuschmücken. Da nun Pinturicchio das reiche Talent Rafael's und seine eigene Armuth für Erfindung und Composition kannte, bewog er ihn die Zeichnungen zu zehn grossen Bildern aus dem Leben erwähnten Äneas Sylvius zu entwerfen [1]). Rafael begab sich sogleich mit grosser Lust ans Werk, wie dieses noch mehrere sehr schöne Zeichnungen, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, bezeugen [2]). So die erste in der Reihenfolge, wo Äneas Sylvius, den Cardinal Domenico da Capranica begleitend, sich zur Reise nach dem Basler Concilium, anschickt. Sie befindet sich mit Rafael's eigenhändiger Überschrift in der Sammlung der

1) Die zehn Darstellungen sind folgende:

1. Abreise des jungen Äneas Sylvius mit dem Cardinal Domenico da Capranica zum Basler Concilium.
2. Dessen Rede vor ~~Joachim~~ I König von Schottland.
3. Kaiser Friedrich III krönt ihn mit Lorbeer.
4. Papst Eugen IV ernennt ihn zum Antistes.
5. Die Trauung Kaiser Friedrichs III mit Leonore von Portugal.
6. Papst Calixtus III ernennt ihn zum Cardinal.
7. Des Äneas Sylvius Erhebung zum Papst.
8. Pius II auf dem Concilium zu Mantua.
9. Seligsprechung der Catharina von Siena.
10. Vorbereitung in Ancona zur Heerfahrt gegen die Türken.

Mittelmässig gestochen von Raimondo Faucci 1770—1771, fol. — Besser nach den Zeichnungen des Luigi Boschi von Lasinio dem Sohn in dessen Werk: Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze per Nicolo Pagni. 1825. gr. fol.

2) Wenn Vasari von Zeichnungen und Cartons spricht, welche Rafael zu diesen Malereien soll gemacht haben, so bezieht sich dieses wohl auf die grossen Zeichnungen und kleineren Entwürfe, von denen noch einige vorhanden sind. Dass aber Rafael die Cartons, nach denen die Bilder ausgeführt wurden, nicht könne gefertigt haben, davon zeugen die geschmacklosen Änderungen in den Malereien selbst.

Florentiner Gallerie. Eine andere, die fünfte in der Reihenfolge, und als solche von Rafael's eigener Hand bezeichnet, sieht man im Hause Baldeschi zu Perugia. Sie stellt die Begegnung Kaiser Friedrichs III mit Eleonora von Portugal, seiner jungen ihm durch Äneas Sylvius angetrauten Gemahlin vor. Gleich der vorhergehenden und einigen andern einzelnen Studien zu diesen Compositionen ist auch diese sehr geistreich mit der Feder gezeichnet und mit Bister schattirt. Das Costum ist wie billig jenes aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts, aber mit Wahl und mit Geschmack einfach in grossen Massen behandelt. In den Malereien dagegen finden sich viele unvortheilhafte Änderungen in einzelnen Theilen, besonders eine gewisse Überfüllung an Ornamenten und überflüssiger an der Handlung nicht theilnehmender Portraitfiguren, woraus deutlich hervorgeht, dass Rafael keinen Antheil weder an den Cartons, noch an der Ausführung gehabt habe. Überhaupt scheint er nie in Siena Arbeiten von Bedeutung ausgeführt zu haben, da in der Handschrift des Sigismondo Tizio über die Geschichte Sienas, welche er in den Jahren 1527 bis 1550 schrieb, und worin er auch über die Maler, die früher in Siena Beschäftigung fanden, ausführlich berichtet, Rafael's Wirksamkeit an den Malereien des Pinturicchio auch nicht mit einem Worte erwähnt wird. Dieser Umstand und die steife Anordnung der im Dom in Fresco gemalten Krönung Pius III scheinen hinreichend, um den weitern Gerüchten zu widersprechen, nach welchen der Urbinate auch bei dieser Malerei nicht nur der Zeichnung, sondern selbst theilweise der Ausführung sich unterzogen habe.

Hinsichtlich der Zeit, in welcher jene berühmten Malereien im Saale der Chorbücher gefertigt wurden, ein Punkt, über den man sich bis jetzt nicht verständigen konnte, möge Nachfolgendes hier zur Erläuterung dienen: Dass die gewölbte Decke mit den Grottesken bereits vor dem 22. September 1503, als Francesco Piccolomini noch Cardinal war, vollendet wurde, erhellt aus dessen öfters darin angebrachten Wappen mit dem Cardinalshut. Dagegen zeigen die Pilaster, welche die Wandgemälde untereinander trennen,

am untern Theile das Wappen mit der Tiare. Dass aber diese Malereien nicht während den 26 Tagen, in denen er als Pius III den päpstlichen Stuhl einnahm, konnten ausgeführt werden, ist leicht erweislich, und wird durch die Verfügung seines Testamentes vom 30. April 1503 bestätigt, in welchem er von den noch in Arbeit seienden Malereien des Pinturicchio spricht [1]). Nach seinem bald darauf erfolgten Tode übernahmen seine Erben die Sorge für die Vollendung des Werkes und liessen das erst ihnen zukommende Wappen, nämlich das des Hauses Piccolomini mit dem von Castilien und Aragonien verbunden [2]), in grossen Dimensionen über der Eingangsthüre anbringen. Der Auftrag an Pinturicchio kann also nicht später als zu Anfang des Jahres 1503 an ihn ergangen, und dürfte auch, nach den Zeichnungen Rafael's zu urtheilen, nicht in viel frühere Zeit zu setzen sein. Was nun die Zeit anbelangt, in welcher jene Malereien beendigt wurden, so muss man dafür wenigstens drei bis vier Jahre annehmen, was indessen in Bezug auf Rafael ganz gleichgültig ist, da er sicher an der Ausführung keinen Antheil hatte und wir ihn anderderwärts so sehr beschäftigt sehn, dass es kaum begreiflich ist, wie er neben seinen Studien noch die Zeit zu den vielen Werken finden konnte, die von ihm in den nächst fol-

1) Folgende ist die hier angezogene Stelle aus dem Testament des Cardinals Francesco Piccolomini: „Item, quia magistro Bernardino pictori Perusino, vocato il Pinturicchio, locavimus depingendam historiam Sanctae memoriae Domini Pii in libreria nostra cum pactis et conditionibus, ut in quadam cedula manu nostra et sua subscripta continetur, et voluimus, quod si, nobis decedentibus, non fuerit perfecta, haeredes nostri curam perficiendi et satisfaciendi suscipiant juxta nostram voluntatem in dicta cedula expressam. — Pius III, welcher am 22. September 1503 den päpstlichen Stuhl erstieg, starb den darauf folgenden 18. October.

2) Jacomo und Andrea, Brüder Pius III, erhielten das Privilegium dazu von König Ferdinand von Aragonien und König Heinrich von Castilien. Siehe Notizie spettanti ai beneficj e preminenze onorifiche di patronato della famiglia Piccolomini originaria, o sia della stripe di Pio III. Siena 1740. fol. Tit VIII.

genden fünf Jahren in Perugia, Urbino und Florenz vollendet wurden. Indessen soll hiemit nicht in Abrede gestellt werden, dass Rafael sich einige Zeit in Siena aufgehalten; vielmehr wird dies durch die Zeichnung nach der antiken Gruppe der drei Grazien in der Libreria des Doms zu Siena, welche sich in Rafael's Skizzenbuch zu Venedig befindet, zu sehr grosser Wahrscheinlichkeit erhoben.

Noch ist einer alten Tradition hier zu gedenken, zufolge welcher sich das Portrait Rafael's in diesen Malereien befinden soll. Sonderbarer Weise glaubte man es aber immer da zu finden, wo alle Wahrscheinlichkeiten entgegenstehn. Einmal sollte er sich im ersten Bild, in dem jungen Reiter, nämlich in Äneas Sylvius selbst portraitirt haben, ohne dass man bedachte, dass kein Maler es wagen würde sein eigenes Abbild der Hauptfigur unterzuschieben. F. Longhena in seiner Übersetzung des Werkes von Quatremère de Quincy glaubt es in dem etwa zwölfjährigen Pagen, der bei dem Dogen Christoforo Moro steht und dessen Mütze hält, zu finden, während doch Rafael damals wenigstens 20 Jahr alt war, die Gesichtsbildung des Pagen auch durchaus nicht portraitmässig ist. Andere, wie Rehberg und Pungileoni, glaubten es mit vielen andern Portraiten berühmter Männer in der Krönung Pius III zu entdecken, welche Angaben nachweislich grösstentheils falsch sind. Herr von Rumohr ist der erste, welcher richtig die jugendliche Gestalt neben dem Pinturicchio im Bild der Heiligsprechung der Catharina von Siena, als das Bildniss Rafael's bezeichnet hat. Er irrt jedoch, wenn er zur Unterstützung seiner weitern Behauptung: dass das Portrait aus dem Hause Altoviti das des Rafael sei, nun sagt, dass derselbe blonde Haare und blaue Augen habe, denn sie sind hier, wie in allen echten Abbildungen unsers Meisters, beide braun. Bemerkenswerth ist übrigens in den beiden Portraitfiguren von Rafael und Pinturicchio die Stellung, die denselben gegeben ist; denn der junge Rafael in einem gewissen Gefühl von Selbstbewusstsein, schaut ruhig aus dem Bilde, während Pinturicchio etwas zur Seite hinter ihm stehend, ihn sozusagen bewundernd betrachtet: eine Dar-

stellungsweise, die hinlänglich zeigt, dass sie von letzterm herrühre, und ein schönes Zeugniss von der Anerkennung und der Dankbarkeit, welche der ältere Meister dem ihn überflügelnden jungen Mitschüler öffentlich zu widmen kein Bedenken trug.

Zu Anfang des Jahrs 1504 treffen wir Rafael jetzt wohl förmlich aus der Werkstätte des Perugino getreten wieder in Citta di Castello, wo er für die Franciscanerkirche jene durch den Stich von Giuseppe Longhi unter dem Namen Sposalizio bekannte Trauung der h. Jungfrau gemalt. Sei es nun, dass gleich den alten Griechen, die ein vorzügliches Meisterwerk als einen geheiligten Typus eines Götterbildes ansahen und für ihre Tempel oft wiederholen liessen, auch die Klostergeistlichen dem Rafael die beschränkende Bedingung machten, ein dem berühmten Sposalizio ähnliches Bild zu malen, welches Meister Perugino im Jahr 1495 für den Dom in Perugia gefertigt, oder dass Rafael selbst von der Vortrefflichkeit desselben so eingenommen war, dass er es als ein heiliges Vorbild für diesen Gegenstand betrachtete, genug, nach des Advocaten Giacomo Mancini [1]) Angabe ist es gewiss, dass der junge Schüler in der Hauptanordnung seines Bildes, im Wesentlichen die seines Meisters zum Muster nahm. Doch erlaubte er sich auch manche Ändrung, ordnete die Männer- und Weibergruppen auf die entgegengesetzten Seiten, und gab dem Tempel eine schönere Form nach seiner Erfindung. Vasari rühmt mit Recht an demselben die wohlverstandene Linearperspective, die Rafael bei Perugino erlernt hatte, und auf besonders anmuthige Weise anzuwenden wusste, wie wir denn auch überzeugt sein dürfen, dass in der Schönheit der Formen und der Feinheit der Charaktere unser Bild bei weitem das des Perugino übertrifft. Im all-

1) Giornale Arcadico 1826. XXXII. p. 359. Da das Bild des Perugino aus dem Dom durch die Franzosen fortgeführt wurde und nicht wieder zurückkam, so war es mir nicht vergönnt aus eigner Anschauung zu urtheilen. Es soll sich nun zu Caën in der Normandie befinden.

gemeinen indessen trägt des Bildes Charakter noch keine Spur eines andern als des Peruginischen Einflusses, was hier nicht unbemerkt bleiben darf, da es mit der Jahrszahl 1504 bezeichnet ist, und wir hierdurch über den Bildungsgang Rafael's ein authentisches Document erhalten. In welchem hohen Ansehn übrigens dasselbe schon in frühern Zeiten stand, beweisen die alten Copien, welche sich in verschiedenen Kirchen der Umgegend noch vorfinden. Dass sich das Original nun in der Gemäldegallerie der Brera in Mailand befindet, ist wohl bereits den meisten Lesern bekannt.

Auch Graf Lochis in Bergamo besitzt ein Bildchen von Rafael, welches augenfällig zu derselben Zeit wie das Sposalizio entstanden ist. Es stellt das Brustbild eines bekleideten S. Sebastian mit einem Pfeil in der Hand vor; den Hintergrund bildet eine sorgfältig ausgeführte Landschaft, wie denn überhaupt das Bild mit vieler Zartheit behandelt ist. Aus dem Hause Zurla zu Crema kam es an den berühmten, zu früh verstorbenen Kupferstecher Gius. Longhi in Mailand, bei dessen Erben ich es gesehen habe.

Da Rafael sich nun auf der Wanderschaft befand, so drängte es ihn um so mehr wieder einmal seine Vaterstadt zu besuchen, als nach vielen Gefahren und Leiden sein vortrefflicher Landesherr, der Herzog Guidubaldo von Urbino in seine Lande wieder zurückgekehrt war. Denn es hatte sich ereignet, dass der natürliche Sohn des Papstes Alexander VI, Cesare Borgia, il Valentino genannt, nachdem er den Herzog, unter dem Schein der Freundschaft, von Truppen und Geld entblösst hatte, auf verrätherische Weise in dessen Land gefallen war, und ihn wie mehrere seiner Bundesgenossen hätte erwürgen lassen, wenn der Herzog durch Freunde gewarnt, nicht noch zu rechter Zeit entflohen wäre. Nachdem aber das Jahr darauf am 17. August 1503 der Papst durch Gift war umgebracht worden, und sein Sohn kaum einem ähnlichen Schicksal entging, so erhoben sich wieder überall die Treugesinnten und bahnten ihren rechtmässigen Fürsten den Weg zur Rückkehr. So auch die Einwohner von Urbino, die bei der ersten

Nachricht von dem Tod des Papstes unter dem Losungsgeschrei Feltro! Feltro! die Anhänger und Truppen des Valentino verjagten und den Herzog unter unaussprechlichem Jubel noch in demselben Monat nach Urbino zurückkehren sahen. Nach der 26 tägigen Regierung des Papstes Pius III und nachdem Giulian della Rovere als Julius II den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, wurde der Herzog nach Rom berufen und zum Gonfaloniere di Santa Chiesa ernannt. Zugleich wurde aber auch eingeleitet, dass des Papstes und auch zugleich des Herzogs Neffe, Francesco Maria della Rovere, als Erbprinz der Urbinischen Lande eingesetzt werde. Diese Feierlichkeit nun und die Übergabe des Marschalstabes (bastone del generalato) an den Herzog im Beisein vieler ausgezeichneten Personen, fand grade damals im Jahr 1504 in der Cathedrale zu Urbino statt, als Rafael seine Altartafel in Citta di Castello unter grossem Beifall aufgestellt hatte. Es ist daher leicht begreiflich, dass seine Phantasie von den ihn umgebenden Ereignissen lebhaft erregt wurde, dass bei dem Antheil, den er an Allem nahm, was seinen Landesherrn betraf, er dem Drang seines Herzens, jenen Feierlichkeiten beizuwohnen, gewissermassen das Glück und die Ehre, welche seinem verehrten Fürsten zu Theil wurden, mitzugeniessen, nicht widerstehen konnte.

So wohlwollend indessen auch der Herzog den talentvollen jungen Rafael aufnahm, so sehr er nach seiner Neigung wünschen musste ihn nach Verdienst mit grössern Arbeiten zu beschäftigen, so befand er sich doch damals in einer Lage, die ihm grössere Auslagen für Kunstwerke untersagte. Indessen malte Rafael während jenes Aufenthalts in Urbino doch einige kleine Bilder für denselben. Vor Allem ist hier der Christus auf dem Ölberg zu nennen, welchen schon Vasari als ein Bild von solcher Ausführung rühmt, dass eine Miniatur nicht sorgfältiger behandelt sein könnte. Und in der That zeigt dieses noch vortrefflich erhaltene Bild eine so sorgsame Ausführung, eine so gewissenhafte Durchführung aller einzelnen Theile, dass sie in dieser Beziehung das allerdings mehr auf eine

Totalwirkung berechnete, grössere Bild des Sposalizio bei weitem übertrifft. Übrigens ist auch das Bild für den Herzog noch ganz Peruginisch, ja erinnert selbst einigermassen an die demselben Gegenstand gewidmete, schöne Tafel des Meisters, welche aus der Kirche La Calza in die Gallerie der Florentinischen Akademie gekommen ist. Auch hier liegen im Vorgrund die drei schlafenden Jünger und hinter ihnen erhebt sich ein Hügel, auf welchem Christus kniet, und während ihm ein Engel den Leidenskelch darreicht, im Gebete ringt. Nur hat Rafael's Schönheitssinn die Anordnung in viel schönere Linien gebracht und eine grössere Feinheit in den Charakteren entwickelt. So ist in Stellung und Kopf des Heilandes dessen Schmerz und Ergebung sehr ergreifend ausgedrückt; in Petrus das lebhafte, eifrige Temperament nach hergebrachtem Typus; in Jacobus das Jesusähnliche und Edle; in Johannes das sanft Liebevolle. Weniger gelang es ihm in den andern Figuren gemeine und selbst teuflische Charaktere darzustellen. Denn auch dem Judas Ischariot und der gewaffneten Schaar der Häscher, die man im Mittelgrunde erblickt, gab er liebliche und würdige Gestalten, und in Judas ist auch keine Andeutung von Verrath zu entdecken. — Das tiefere Reich der Geister war dem jugendlichen Künstler damals noch verschlossen und die ganze Welt spiegelte sich nur unschuldsvoll in seiner edeln Seele; nur himmlische Chöre liessen ihre harmonische Accorde in ihr vernehmen. — Jenes Bildchen ist nun im Besitz des Principe Gabrielli in Rom, der nach seiner zuvorkommenden Güte mir gestattete eine Zeichnung davon fertigen zu lassen, so dass ich durch den hier beigefügten Kupferstich von Gruner (Tafel VIII) den Kunstfreunden die Bekanntschaft mit einem lange Zeit vergeblich aufgesuchten und in der Kunstgeschichte merkwürdigen Bilde von Rafael zu verschaffen im Stande bin.

Noch erwähnt Gio. Paolo Lomazzo [1]) einen S. Georg, welchen Rafael dem Herzog von Urbino auf ein Damen-

1) In seinem: Trattato dell' arte de la pittura. Milano. 1584 p. 48.

brett gemalt habe, das sich zu seiner Zeit in Fontainebleau befand. Dieses ist aber eine Verwechslung; denn obgleich sich jetzt noch ein S. Georg aus jener Epoche im Pariser Museum befindet, so ist doch nur dessen Gegenstück, ein S. Michael, auf ein Damenbrett gemalt, den Lomazzo gleichfalls dabei zu erwähnen scheint, wenn er nicht darunter das grosse Bild des S. Michael in Paris versteht. Indessen halte ich mich für berechtigt anzunehmen, dass Rafael die beiden kleinen Bilder zu gleicher Zeit für den Herzog gemalt, und will sie hier etwas näher beschreiben.

S. Georg geharnischt auf einem weissen Pferde einhersprengend, hat gegen den Drachen schon seine Lanze zersplittert und ist eben im Begriff, ihm einen tödtlichen Streich mit seinem Schwerte zu versetzen. Im Grunde der felsigen Landschaft sieht man fliehend die Königstochter, nach der Legende Prinzessin Cleodelinde, welche auf die Kapadocierin hinzudeuten scheint, die S. Georg zum Christenthum bekehrte. Sehen wir nun in dieser Darstellung einen jugendlichen, christlichen Streiter, der im Gefühl göttlichen Beistandes mit Zuversicht gegen das Unthier kämpft, so ist Rafael's Phantasie noch ergreifender in dem eigenthümlichen Bild des von Gott gesandten Erzengels Michael, der in jugendlicher Fülle und Schönheit prangend, wie S. Georg in Eisen gepanzert und mit Schwert und Schild versehn, siegreich das fürchterlichste der ihn umgebenden Ungeheuer bekämpft. Kleinere Ungethüme in der nächtlichen Felsengegend sehen ergrimmt oder bedenklich dem Ausgang zu, ohne es selbst zu wagen sich gegen den göttlichen Helden in den Streit einzulassen. Die Darstellungen im Hintergrund erinnern an verschiedene Bilder der Hölle des Dante; so die in Flammen aufgehende Stadt des Zorns, von Dante im VIII. Gesang Città di Dite genannt. Um sie schleichen geheimnissvoll verkappte Figuren, welche sich auf die mit Blei bedeckten Heuchler des XXIII. Gesangs der Hölle beziehn [1]), und zur andern Seite sieht

1) Laggiù trovammo una gente dipinta
Che giva intorno assai con lenti passi,
Piagendo, e nel sembiante stanca e vinta.

man an einer dunkeln Felsenhöhle mehrere nackte, menschliche Gestalten von Schlangen umwunden, Diebe vorstellend, welche nach dem XXIV. Gesang der Hölle des Dante [1]) von Schlangen gepeinigt und gebissen werden, bis sie wie in einem Nu zu Asche verglühn, um dann zu neuer Qual wieder zu erstehen. Beide sorgfältig behandelte Bildchen haben noch entschieden das Peruginische Gepräge und unterscheiden sich nur durch einen höhern Grad der Phantasie und der Schönheit in der Darstellung, durch eine geistreichere Behandlung und durch jene dem Rafael eigenthümliche, leuchtende Färbung von des Perugino Manier.

Von der Anhänglichkeit zu seiner Vaterstadt hinterliess Rafael damals auch ein sprechendes Zeugniss in einer Federzeichnung der Ansicht der Stadt Urbino mit einem Theile des Schlosses und der alten Cathedrale, vom Weg

Egli avean cappe con cappucci bassi
Dinanzi agli occhi, fatte della taglia,
Che'n Cologna per li monaci fassi.
Di fuor dorate son, sì ch'egli abbaglia;
Ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
Che Federigo le mettea di paglia.
O in eterno faticoso manto!

1) E vidivi entro terribile stripa
Di serpi, e di sì diversa mena
Che la memoria il sangue ancor mi scipa
. . . . . .
Tra questa cruda, e tristissima copia
Correvan genti nude e spaventate,
Senza sperar pertugio, o elitropia.
Con serpi le man dietro avean legate.
Quelle ficcavan per li ren la coda
E'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.
Ed ecco ad un, ch'era da nostra proda,
S'avventò un serpente, che'l trafisse
Là dove'l collo alle spalle s'annoda.
Nè O si tosto mai, nè J si scrisse,
Com' ei s'accese ed arse, e cener tutto
Convenne che cascando divenisse:
E poi che fu a terra sì distrutto,
La cener si raccolse, e per se stessa
In quel medesmo ritornò di butto.

nach den Capuzinern aufgenommen. Sie befindet sich, wie so manches andere Interessante aus Rafael's Jugendzeit in dem schon mehrerwähnten Skizzenbuch, welches in der Akademie zu Venedig aufbewahrt wird [1]).

Indessen hatte Rafael am Hofe zu Urbino Gelegenheit gehabt, mit manchen ausgezeichneten Personen in nähere Berührung zu kommen, die zum Theil nicht nur in der Zukunft ihm förderlich wurden, wie z. B. Achille de' Grassi aus Bologna, Bischof zu Pesaro, welcher nachmals eine Verkündigung von ihm malen liess, sondern jetzt schon durch ihren Umgang seine Kenntnisse bereicherten, seinen Geist belebten. Auch konnte es nicht fehlen, dass er durch sie manche Kunde über das Kunstleben in andern Städten, besonders in Florenz erhielt, wo grade damals Leonardo da Vinci mehrere seiner berühmtesten Werke ausführte, wie namentlich das wundervolle Bildniss der schönen Mona Lisa, den hochgepriesenen Carton zur heiligen Familie, besonders aber den des Reitergefechts um die Fahne in der Schlacht bei Anghiari [2]). Diese und ähnliche Mittheilungen über den grossen Florentiner mochten bei Rafael ein um so grösseres Verlangen jene Kunstwerke zu sehen erregen, als er schon durch Perugino manches von Leonardo gehört haben musste, und selbst zur Zeit, als er bei Perugino arbeitete, wahrscheinlich Gelegenheit gehabt, jenen gefeiertesten der damaligen italienischen Künstler persönlich kennen zu lernen. Leonardo war nämlich im Jahr 1502 oder Anfangs 1503 nach Perugia gekommen, um im Dienst des Valentino die Festungswerke zu besichtigen, bei welcher Gelegenheit er sicher nicht versäumte seinem Jugend-

1) Höchst wahrscheinlich zeichnete Rafael auch damals die Bildnisse der alten Weltweisen und Dichter, die sich in demselben Skizzenbuch befinden, und denjenigen nachgebildet zu sein scheinen, welche Herzog Federico im Studienzimmer des Palastes hatte ausführen lassen. Siehe im Catalog der Zeichnungen N. 63 ff.

2) Das Original des Portraits der Mona Lisa ist im Pariser Museum. Der Carton der h. Familie in der Akademie zu London; aber der des Reitergefechts ging in den Florentiner Unruhen zu Grunde.

genossen Perugino einen Besuch abzustatten. Genug, Rafael's Sehnsucht, das vielgepriesene Florenz zu sehn, musste in Urbino auf mannigfache Weise genährt werden und seinen Entschluss zur Reise dahin gar bald zur Reife bringen. Sein Vorhaben wurde auch sogleich aufs freundlichste durch einen Brief an den Gonfaloniere zu Florenz, Pietro Soderini, unterstützt, den er von der Schwester des Herzogs, Johanna della Rovere erhielt. Denn diese befand sich nach dem Tod ihres Gemals grade damals mit ihrem Sohne, dem Erbprinzen Francesco Maria, am Hofe von Urbino und scheint unsern jungen Rafael mit wahrhaft mütterlicher Liebe begünstigt zu haben. Der Empfehlungsbrief ist aber folgenden Inhalts:

Grossmächtiger und erhabener Herr,
als Vater von mir zu verehren!

Der Überbringer Dieses wird Rafael Maler aus Urbino sein, welcher mit einem schönen Talent für seine Kunst begabt, entschlossen ist, einige Zeit in Florenz um seiner Studien willen zuzubringen. Wie nun schon sein Vater voll guter Eigenschaften und mir sehr werth war [1]), so ist auch sein Sohn ein bescheidner junger Mann von feinen Sitten; daher ich ihn in allen Rücksichten überaus liebe und wünsche, dass er zu guter Vollkommenheit gelangen möge. Ich empfehle ihn deshalb Ew. Herrlichkeit aufs angelegentlichste und so sehr ich nur kann, mit der Bitte, dass mir zu Liebe es Euch gefallen möge, ihm bei allen Gelegenheiten eine jede Hülfe und Gunst zu gewähren, da ich alle die Gefälligkeiten und Leistungen, welche er von Ew. Herrlichkeit empfangen wird, als mir selbst erzeigt und als eine mir sehr angenehme Beweisung ansehn werde. Die ich mich Euch empfehle und zum besten Dienst erbiete.

Johanna Feltria di Ruvere
Herzogin von Sora und Rom's Präfectin.

Urbino den 1. October 1504.

Wir folgen nun unserm wohlgemuthen Rafael zum erstenmal nach Florenz, wo ein neues Leben seiner harrte; denn hier sollte er eben sowohl durch die Bekanntschaft

1) Siehe im Anhang IX die Note zum Originaltext.

mit den Meisterwerken der älteren florentinischen Schule, als auch besonders durch den Umgang mit den lebenden Künstlern gefördert werden, die ein grosser Eifer für die Studien durch das Beispiel eines Leonardo da Vinci und Michel Angelo Bonarroti ergriffen hatte. Nicht minder wohlthätig war für Rafael's Gemüth die freundliche Aufnahme in mehrern bürgerlichen Häusern, wo Kunstsinn das Leben verschönerte und erheiterte und er in Verbindungen trat, durch die ihm mancher Auftrag zu theil wurde. Bei so günstigen Umgebungen musste Rafael sehr bald in dem schönen, lebensvollen Florenz heimisch werden.

Zwei Meister waren es, deren Werke er hier vorzugsweise studirte: Masaccio, der zuerst in Florenz sich von der geistlosen Nachahmung des Giotto losgerissen, und durch grossartige Zusammenstellung und entschiedene Massen von Licht und Schatten, durch eine lebendige Auffassung der äussern Wirklichkeit über ein halbes Jahrhundert früher den Weg gezeigt, welchen erst wieder Leonardo da Vinci auffasste und hiermit, bei tieferem Eindringen in den plastischen Theil der Kunst und gründlicherer Kenntniss des Einzelnen, die Sculptur und Malerei ihrer Vollendung entgegenführte. Die Werke dieser grossen Meister boten Rafael, der wie alle edle Jünglinge von tiefer Sehnsucht ergriffen war, einen hohen Genuss, und er fühlte sich hingerissen und entflammt durch ein neues Licht, welches ihm Aufschluss gab über seine eigenen ihm noch verborgenen grossen Eigenschaften. Durch jene Meisterwerke geweckt, fand er den Weg, der seiner eigenthümlichen Natur angemessen war, und durch sie gehoben, durchlief er siegreich die Bahn bis zum Ziele. Dass Rafael in der von Masaccio ausgemalten Capelle de' Brancacci in der Carmeliterkirche zu Florenz mit andern seiner Kunstgenossen, als z. B. Ridolfo Ghirlandajo, Aristotile di San Gallo u. a. m. studirte, berichtet nicht nur Vasari, sondern es findet sich selbst, wie wir sehn werden, in mehreren seiner Werke begründet. Für den Einfluss des Leonardo da Vinci auf Rafael, der indessen erst etwas später eintrat, haben sich eben so entschiedene Documente erhalten. So ist im

Nachlass Lawrence's in London ein Blatt, auf welchem Rafael neben einem in der ihm eigenthümlichen Weise skizzirten Kopf eines Heiligen ein Mannsprofil gezeichnet, welches entschieden eine Nachahmung nach Leonardo ist, und in der Ecke des Blattes ist selbst noch ganz klein die bekannte Reitergruppe [1]) aus Leonardo's Carton der Schlacht bei Anghiari von Rafael's Hand skizzirt. Nachahmungen Leonardischer Bildungen befinden sich auch im mehrerwähnten Skizzenbuch zu Venedig, z. B. auf dem bei Ab. L. Celotti [2]) mit N. II bezeichneten Blatte, auf welchem zwei Männerprofile in des Leonardo karrikaturähnlicher Art. Ferner sind in demselben Skizzenbuch noch fünf Blätter mit Studien nach dem Leben, ein Christuskind und mehrere Köpfe (in meinem Verzeichniss N. 27 bis 31), welche alle aufs sorgfältigste mit der Feder entworfen, dann mit perlgrauer Deckfarbe grundirt und mit Schwarz und Weiss modellirt sind; eine Verfahrungsart, welche Leonardo, als besonders zum Studium der Formen geeignet, eingeführt hatte, wie dieses mehrere seiner Studien in der Sammlung der Florentiner Gallerie beweisen.

Wenn indessen Rafael nicht sogleich die Art des Perugino verliess, so liegt dieses eben sowohl in der Natur einer gesetzmässigen Entwicklung, als in der grossen Ergebenheit und Liebe Rafael's zu dem Meister, der so treu seine ersten Schritte in der Kunst geleitet, dessen ganze Natur er sich so zu sagen angeeignet hatte. Auch bezeichnet dieses Vasari sehr richtig, indem er sagt: „Als Rafael

1) Nach einer Zeichnung von P. P. Rubens hat G. Edelinck einen Kupferstich davon gefertigt. Ein anderer nach einer Copie in Poggio Imperiale, welche dem Bronzino zugeschrieben wird, oder nach einer Zeichnung im Haus Ruccelai befindet sich in der Etruria Pittrice I Tab. XXIX. Angeblich nach einer Originalskizze von Leonardo hat kürzlich Bergeret in Paris dieselbe Reitergruppe mit Zusätzen herausgegeben, die aber ein französisches Machwerk zu sein scheinen.

2) In dessen Werk der Facsimile: Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella imperial regia Accademia delle arti di Venezia. 1829. fol.

die Werke des Leonardo da Vinci sah . . . blieb er ganz überrascht und erstaunt; genug, die Art des Leonardo gefiel ihm besser als jede andere, die er je gesehn hatte, er studirte sie und verliess nach und nach, doch nicht ohne grosse Anstrengung, die Manier des Pietro Perugino und suchte, so viel er nur konnte, die des Leonardo nachzuahmen" [1]).

Als eins der ersten Bilder, die Rafael in Florenz ausführte, bezeichnen wir die schöne Madonna, del Granduca genannt, die, noch sehr an des Perugino Schule erinnernd, doch schon eine grossartigere, einfachere Haltung zeigt. Ja, was noch mehr ist, Rafael in jugendlich ungetrübter Unbefangenheit erstrebte in diesem Madonnenbild eine so jungfräuliche, über alles Sinnliche erhabene Schönheit, dass sie einen unbeschreiblichen, wahrhaft keuschbezaubernden Reiz ausübt, der so ungemischt und entschieden nie wieder in seinen Bildern der h. Jungfrau vorkömmt. Hier sehen wir sie mit holdselig gesenktem, fast in sich gekehrtem Blick, nur himmlischer Gedanken und tiefer Ahnungen voll, und nur in der liebevollen Sorge für ihr göttliches Kind nach aussen gewendet. Dieses, von der Mutter sorgsam auf dem Arm gehalten, schmiegt sich kindlich an sie an und schaut aus dem Bilde heraus. Den Grund bildet

1) Bottari, nach Piacenza's Angabe, sah bei Benedetto Luti ein Portrait Rafael's in schwarzer Kreide gezeichnet, welches er von der Hand des Leonardo glaubte und daran einen Beweis knüpfen wollte, dass besondere freundschaftliche Verhältnisse zwischen dem Altmeister und dem jungen Urbiner statt gefunden hätten. Allein jene Zeichnung, welche aus der Sammlung William Kent in die des Generals W. Guise, jetzt im Christ-Church-College zu Oxford, gekommen ist, stellt zwar unzweifelhaft Rafael in einem Alter von etwa 20 Jahren vor, allein sie hat in der Behandlungsweise nicht das geringste von der des Leonardo, sondern dürfte von einem Jugendfreunde des erstern herrühren, der ein besserer Zeichner, als tiefer Künstler war. Eben so irrig ist auch noch die andere Angabe des Bottari, dass das in Öl gemalte Portrait eines von vorn gesehenen jungen Mannes in der Florentiner Gallerie, welches dem Leonardo da Vinci zugeschrieben wird, den jungen Rafael vorstelle, denn es hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihm.

ein klares, aber tiefes Dunkel, aus dem die ergreifende Erscheinung kräftig und leuchtend hervortritt. Rafael hat in diesem Bilde verkörpert gezeigt, was Herder so schön ausgesprochen:

Die höchste Liebe, wie die höchste Kunst
Ist Andacht. Dem zerstreueten Gemüth
Erscheint die Wahrheit und die Schönheit nie,
Sie, die aus Vielem nicht gesammelt wird,
Die, in sich Eins und Alles, jeden Theil
Mit sich belebet und vergeistiget.

Dieses Madonnenbild war lange Zeit ungekannt in Florenz verborgen, bis es der verstorbene Grossherzog von Toscana Ferdinand III erstand, und es als sein liebstes Eigenthum auf seinen verhängnissvollen Wanderungen stets bei sich führte, woher der Name des Bildes. Diese Zuneigung, ja Verehrung für dasselbe scheint nun noch in grösserm Masse auf die jetzige Grossherzogin von Toskana übergegangen zu sein, da sie nach langem Sehnen dem Lande einen Erbprinzen zu geben, unter Gebeten gegenüber dem himmlischen Bilde endlich die Erfüllung ihrer Wünsche erlangte und sich nun von dessen Gegenwart im Schlafgemach nicht trennen will.

Noch ein anderes schönes Madonnenbild aus dieser Epoche ist ein Rund, welches vielleicht seit seiner Entstehung sich in der Familie der Herzoge von Terranuova aus Genua, jetzt in Neapel befindet. Wir sehen hier Maria von drei Kindern umgeben, wie sie voll Bewunderung sich nach dem kleinen Johannes wendet, der in liebender Verehrung mit dem auf ihrem Schoose sitzenden Christkind einen Pergamentstreifen hält, auf welchem die Worte, „Ecce Agnus Dei" zu lesen sind. Zur andern Seite steht der dritte heilige Knabe auf das Knie der Maria gelehnt, mit kindlicher Lieblichkeit nach dem Heilande hinaufschauend. Den Grund bildet eine niedere Mauerbrüstung, über die man in eine felsige Landschaft sieht, in welcher eine alterthümliche Stadt liegt.

Zu den wenigen Bildern, welche Rafael während seines ersten Aufenthalts in Florenz malte, gehört wohl noch

das Portrait eines Jünglings von etwa 18 Jahren, welcher der Tracht nach einer begüterten Bürgerfamilie angehörte. Aus dem Hause Leonardo del Riccio zu Florenz ist es durch mehrere Hände zuletzt in den Besitz des Königs Ludwig von Baiern gekommen.

Nachdem Rafael auf diese Weise den Winter unter Studien und der Ausführung einiger Bilder in Florenz zugebracht hatte, drängten ihn mehrere Bestellungen nach Perugia zurückzukehren. Für die dortigen Nonnen des h. Antonius aus Padua scheint er selbst schon früher eine grosse Altartafel angefangen zu haben, indem sich darin verschiedenartige Behandlungsweisen kundgeben, die einestheils augenfällig an frühere Werke, namentlich in den Charakteren der Apostel Petrus und Paulus, an die Krönung Mariä, und in der dunkeln Färbung einiger Gewänder an das Sposalizio erinnern, während anderntheils die weiblichen Heiligen die in Florenz erworbene Auffassungsweise zeigen. Das Hauptblatt stellt die auf einem reichen Thron sitzende h. Jungfrau vor, welche das, nach dem Wunsche der Klosterfrauen, bekleidete Christkind auf dem Schoose mit ihrer Rechten fasst, und mit der Linken den bei ihr stehenden kleinen Johannes, der verehrend den Segen seines göttlichen Gespielen erhält. Zu den Seiten auf den Stufen des Thrones stehen zwei überaus zierliche weibliche Gestalten: die h. Catharina und die h. Rosalia, und vor ihnen die Apostel Petrus und Paulus. Über dieser Tafel in einem Halbkreis oder einer Lunette ist die Figur des segnenden ewigen Vaters mit anbetenden Engeln zu beiden Seiten. Als Altarstaffel dienten fünf kleine Tafeln, von denen die drei grössern einen Christus auf dem Ölberg, die Kreuztragung und die Mutter, den Leichnam Christi im Schoos haltend, darstellen, die beiden kleinern aber die h. Franciscus und Antonius von Padua. Nach manchen Wanderungen befindet sich das grosse Bild mit der Lunette im königlichen Palast zu Neapel, die kleinen Bilder hingegen in England an verschiedenen Orten.

Wie aus einem Guss und durchweg den florentiner Einfluss in den noch Peruginischen Motiven verrathend,

ist dagegen das mit dem Jahr MDV. bezeichnete Altarblatt, welches Rafael in Auftrag der Erben des im Jahr 1490 verstorbenen Filippo di Simone Ansidei fertigte, um damit die von ihm gestiftete S. Nicolaus Capelle der Servitenkirche S. Fiorenzo in Perugia zu schmücken. Wir sehen in dieser Tafel die h. Jungfrau auf einem reichen Throne sitzend und beschäftigt in dem auf ihrem Knie aufgeschlagenen Buch zu lesen. In dieses schaut auch das auf dem Schoos sitzende Christkind, so dass beide, in Betrachtung göttlicher Wahrheiten vertieft, den Grund der Aufschrift am Thronhimmel: „Salve Mater Christi" zu erwägen scheinen. Links steht Johannes der Täufer im Mannesalter, begeistert den Blick nach dem Heilande gewendet und auf ihn hinzeigend. Gegenüber liest der Bischof Nicolaus von Bari in der h. Schrift, eine würdige Gestalt von edler Gesichtsbildung, in deren Zügen sich ein ernstes Studium bewundrungswürdig ausspricht. Die beiden Heiligen können als Repräsentanten himmlischer Begeisterung und tiefer Forschung betrachtet werden, die zur Entwicklung des wahren Lebens stets vereint wirken sollten. Die Altarstaffel enthielt drei kleine Tafeln, von denen aber zwei zu Grunde gegangen sind, die mittlere und grössere stellt die Predigt Johannes des Täufers vor und erinnert in mehreren Figuren, besonders in der Gewandung, auffallend an die Art des Masaccio. Ant. Capellan hat in der Grösse des Originals, welches nun der Marquis of Lansdowne besitzt, einen Kupferstich der Predigt Johannis geliefert; und vom Hauptbilde, im Besitz des Herzogs von Marlborough im Palast Blenheim, erwarten wir ein grosses ausgeführtes Blatt von Lud. Gruner. Dessen Gefälligkeit und Talent verdanke ich es auch, vorläufig in den Stand gesetzt zu sein in beiliegender Tafel IX eine Abbildung davon geben zu können.

Ganz in derselben Art wie obiges Altarblatt ist noch ein kleines Bild behandelt, welches die halbe Figur des auferstandenen segnenden Christus vorstellt, gleichsam als spreche er die Worte aus: „Friede sei mit euch!" Dieses köstliche, sorgfältig ausgeführte Bildchen kam aus dem

Hause Mosca zu Pesaro an den Grafen Paolo Tosi in Brescia, der es nach Verdienst, als ein herrliches Kleinod aufbewahrt.

Einen bedeutendern Auftrag erhielt Rafael in demselben Jahr 1505, um eine Seitencapelle der Camaldulenserkirche S. Severo zu Perugia in Fresco auszumalen. Es ist die erste Malerei dieser Art, welche wir von ihm kennen; auch scheint er, um sich darin vorläufig zu versuchen, damals jenen jugendlichen Kopf in fresco auf einen Ziegel gemalt zu haben, der sich lange Zeit in Perugia befand, nun aber im Besitz des kunstliebenden Königs von Baiern ist. Die Frescomalerei in S. Severo stellt die h. Dreifaltigkeit dar, umgeben von sechs Heiligen des Camaldulenserordens. Der Anordnung nach erinnert diese Darstellung an den obern Theil von Bildern des Fra Angelico da Fiesole und Fra Bartolomeo di S. Marco, worin diese das jüngste Gericht darstellten [1]), und wie sie von Rafael selbst einige Jahre später, aber reicher entwickelt, im obern Theil der versammelten Theologen, der sogenannten Disputa im Vatican nochmals ist ausgeführt worden. Irrig ist daher die öfters gemachte Bemerkung, dass dem Rafael hier schon die Idee zu dem in Vatican gemalten Bilde vorgeschwebt habe, da diese Composition einestheils nur eine wiederholte Benutzung älterer Darstellungsweisen ist, und anderntheils zur untern Hälfte des vaticanischen Bildes in einer andern Beziehung steht. Indessen eben so wie in der römischen Composition, sehen wir auch hier in einer Glorie thronend Gott Vater mit dem Buch des ewigen Lebens, und unter ihm den zum Segnen die Arme ausbreitenden Heiland. Zwei anbetende Engel von zierlicher Haltung stehen zu seinen Seiten und neben diesen sitzen weiter links S. Maurus, S. Placidus und S. Benedictus; rechts S. Romualdus, S. Benedictus m. und S. Johannes m. Die edeln Gestalten der heiligen Camaldulenser haben alle aus-

1) In den kleinen Bildern des erstern in der Akademie zu Florenz und in der Frescomalerei des letztern im Hof des Spitals von S. Maria nuova, welche Mariotto Albertinelli vollendete.

gezeichnet schöne und würdige Charaktere, nur die Engel sind etwas geziert, wie dieses bei Rafael in seiner florentinischen Entwicklungsepoche in einzelnen Fällen vorkommt; sonst ist in diesem Gemälde sowohl die Darstellung, als die Zeichnung frei von aller Manier und die Haltung des Ganzen selbst weit grossartiger, die Gewänder massiger und breiter gehalten, als in allen bis dahin ausgeführten Werken. Dieser entschiedene Fortschritt ist einestheils dem Studium der Werke des Masaccio zuzuschreiben, anderntheils mag auch die Natur der Frescomalerei, die zu einer breitern Behandlungsweise nöthigt, das ihrige dazu beigetragen haben. Den untern Theil der Composition behielt Rafael sich vor späterhin auszuführen, sei es nun, dass die Jahrszeit schon zu weit vorgerückt war, oder dass es ihn drängte seine Studien in Florenz wieder aufzunehmen; wie dem auch sei, er verschob die Vollendung des Frescobildes, und ist leider auch in der Folge nicht dazu gekommen, diese Arbeit wieder aufzunehmen und zu beendigen. Erst nach seinem Tode wurde seinem Meister Perugino der Auftrag, den Theil der Wandmalerei zu vollenden, welchen sein grosser Schüler unausgeführt gelassen hatte. Es scheint selbst kein Carton von Rafael dazu vorhanden gewesen zu sein, denn die sechs stehenden Heiligen, welche Perugino dazu malte, sind von dessen eigner Erfindung und geben nur zu sehr die Altersschwäche des Meisters zu erkennen.

Einen andern bedeutenden Auftrag, welchen Rafael im September desselben Jahres 1505 erhielt, liess er vorerst fast ganz unbeachtet. Die Klosterfrauen von Monte Luce bei Perugia wollten nämlich auf Veranlassung der damals schon verstorbenen Äbtissin Chiara da Procia für den Hauptaltar der Klosterkirche eine Himmelfahrt Mariä durch den besten Maler ausführen lassen, und übertrugen diese Arbeit, nach dem Rath der Bürger der Stadt und ihrer vorgesetzten Geistlichen, dem „Meister Rafael von Urbino", wie er, erst 22 Jahr alt, schon damals in dem noch erhaltenen Vertrag genannt wird. Er erhielt selbst aus den Geldern der Schwester Perinello durch die Äbtis-

sin Battista ein Aufgeld von 30 Ducaten. Allein obgleich Rafael damals für diese Altartafel jene schöne, reiche Zeichnung der Krönung Mariä scheint gefertigt zu haben, welche aus dem Palast Borghese in Rom nach London in den Besitz des nun verstorbenen Sir Thomas Lawrence gekommen, so hatte es doch zunächst hiebei sein Bewenden. Nichts konnte ihn mehr in Perugia zurückhalten, da sein Verlangen, in der Kunst fortzuschreiten, zu einer solchen unwiderstehlichen Sehnsucht heranwuchs, dass er sich wie mit Gewalt auf den Weg nach Florenz gedrängt fühlte, wo er allein Befriedigung zu finden hoffte. Denn in dieser Stadt, welche vor allen andern in Italien durch Kunst und Wissenschaft sich von Alters her auszeichnete, war auch noch damals ein so reges Leben in den bildenden Künsten, und entwickelten sich so ausserordentliche Talente, dass Rafael es tief empfand, wie viel ihm grade in der wichtigsten Entwicklungsepoche seines Lebens entgehn würde, wenn er sich mit dem beschränkten Kunstleben in Perugia begnügte, wo er nur Huldigung statt Belehrung fand. Lebhaft stand ihm wohl der Gedanke vor der Seele, welchen Göthe so schön in folgenden Worten ausgesprochen hat:

Ein edler Mensch kann einem engen Kreise
Nicht seine Bildung danken. Vaterland
Und Welt muss auf ihn wirken. Ruhm und Tadel
Muss er ertragen lernen. Sich und andre
Wird er gezwungen recht zu kennen. Ihn
Wiegt nicht die Einsamkeit mehr schmeichelnd ein.
Es will der Feind, es darf der Freund nicht schonen.
Dann übt der Jüngling streitend seine Kräfte,
Fühlt was er ist, und fühlt sich bald ein Mann.

In Florenz angekommen, wurde Rafael freudig von seinen frühern Genossen empfangen, deren Eifer für die Studien er durch Wort und That neu entflammte, mit denen er vor den Werken Leonard's tiefer in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, durch Belebung und Austausch der Ideen eine grössere Klarheit zu erstreben suchte. Letzteres fand besonders in müssigen Winterstunden in der

Werkstätte des Architekten und Bildschnitzers Baccio d'Agnolo statt, wo viele Jünger und Freunde der Kunst, einheimische und fremde, sich einfanden, um alles, was in ihrem Gebiete sich Bedeutsames ereignete, zu besprechen. Hier traf man, nach Vasari's Bericht im Leben des Baccio d'Agnolo: Andrea Sansovino, Filippino Lippi, Benedetto da Majano, den Cronaca, Antonio und Giuliano da San Gallo, Francesco Granacci, auch einigemal, doch selten, dessen vertrautesten Freund Michel Angelo Bonarroti u. a. m. Unter diesen ausgezeichneten Künstlern kam nun manches Schöne und Tiefsinnige zur Sprache, aber am lebhaftesten und ausgezeichnetsten verhandelte über Kunst der begeisterte, junge Rafael aus Urbino, und gewann auf diese Weise aller Herzen, nicht nur der Künstler, sondern auch jener ausgezeichneten Bürger, die sich bei dem liebenswürdigen Baccio d'Agnolo einfanden und für welche er zum Theil Häuser zu bauen hatte. Zu diesen gehörte Lorenzo Nasi, der erst kürzlich verheirathet bei dem ihm lieb gewordenen, talentvollen jungen Künstler ein Madonnenbild bestellte. Da malte ihm dieser jene h. Jungfrau mit dem Stieglitz, die sich nun in der Tribune der Florentiner Gallerie befindet. Sie erhielt diesen Namen wegen eines solchen Vögleins, das der kleine Johannes freudig dem an den Schoos der Jungfrau sich anlehnenden Jesuskinde darreicht, und den dieses zärtlich mit dem Händchen streichelt. Ein Bild voll lieblicher Einfalt und himmlischer Grazie, das Lorenzo Nasi während seines ganzen Lebens, sowohl wegen seiner Trefflichkeit, als auch als ein köstliches Andenken von seinem lieben Rafael, in grösster Verehrung hielt.

Aber einen noch weit grössern Verehrer seines Talentes fand Rafael in Taddeo Taddei, einem ausgezeichneten, gelehrten Florentiner Adlichen und Freund des Pietro Bembo [1]). Taddeo liess gleichfalls nach dem Plan des Baccio d'Agnolo ein Haus bauen, kam daher öfters zu ihm

1) Siehe des P. Bembo Briefe an Taddeo Taddei, im III. Band seiner Briefe, Venedig 1560.

und gewann zu dem jungen Rafael, den er hier kennen lernte, eine solche Zuneigung, dass er ihn beständig bei sich im Hause und zu Tisch haben wollte und sich ihm auf alle Weise gefällig erzeigte. Rafael dagegen, nach der Liebenswürdigkeit seines Wesens, wollte an Freigebigkeit nicht nachstehen und suchte ihm seine Dankbarkeit dadurch zu bezeigen, dass er zwei Madonnenbilder für ihn malte, von denen das eine, unter dem Namen der Jungfrau im Grünen bekannt, sich vollkommen erhalten in der Bildergallerie des Belvedere zu Wien befindet. Das andere glaube ich in der auf eine runde Tafel gemalten h. Familie bei der Fächerpalme zu erkennen, welches aus der Gallerie Orléans in die des Herzogs von Bridgewater zu London gekommen ist. In der Ausführung beider Bilder bestätigt sich Vasari's Urtheil, welcher sagt: Rafael habe dem Taddeo Taddei zwei Bilder gemalt, welche noch etwas von seiner ersten Peruginischen und auch schon etwas von der andern bessern, durch das Studium in Florenz erworbenen Behandlungsweise zeigten.

Das Bild, die h. Jungfrau im Grünen genannt, zeigt uns Maria in einem reichen Wiesengrunde ruhend, wie sie in liebevoller Sorge das vor ihr stehende Jesuskind mit beiden Händen hält. Dieses neigt sich mit unaussprechlicher Anmuth zu dem vor ihm knienden kleinen Johannes und fasst das Kreuzchen, welches dieser ihm darhält, indem er seinen göttlichen Gespielen gar treuherzig anschaut. Dieses Bild ist in Hinsicht auf den Entwicklungsgang Rafael's noch besonders merkwürdig, indem darin zuerst das Studium nach Leonardo da Vinci entschieden hervortritt, sowohl in der allgemeinen Haltung und dem bräunlichen Ton des Vorgrundes, als auch im Charakter der Zeichnung. Besonders erinnern die Kinder und der Madonnenkopf sehr an die jenem Meister eigenthümliche Weise, ohne jedoch zum Affectirten hinzuneigen, wie dies bei den meisten Schülern des Leonardo der Fall ist, welche geistlose, platte Nachahmer wurden; vielmehr ist es hier bei Rafael der Wiederschein einer lebendigen Auffassung der Eigenthümlichkeit des Leonardischen Geistes. Daher ist

auch das Bild durch die Tiefe der darin waltenden Empfindung so mächtig anziehend und vermag zu inniger Andacht zu erheben.

Weit entschiedener tritt Rafael's Eigenthümlichkeit in dem andern Bilde der h. Familie mit der Fächerpalme hervor. Auch hier ruht die h. Jungfrau in einem blumenreichen Wiesengrund auf einer Rasenbank; sie hält aber das Christkind auf dem Schoose und hat, gleichsam innigst mit ihm verbunden, ihren Schleier um dasselbe gewunden. Liebevoll sieht sie nun zu, wie der niederkniende Joseph sich nach dem Kind wendet und ihm Blumen reicht, wonach es mit beiden Händchen greift, während es seinem Pflegevater freundlich in die Augen schaut.

Rafael malte während diesem seinem Aufenthalt in Florenz auch einige Portraite. Als die frühesten nennen wir die des Angelo Doni und seiner Frau Maddalena Strozzi. Doni war ein reicher Kaufmann und warmer Freund der Künstler, von denen er mehrere vorzügliche Werke besass, wie u. a. zwei schöne h. Familien: die schöne von Fra Bartolomeo, die man jetzt im Palast Corsini in Rom bewundert, und die merkwürdige in einem Rund von Michel Angelo in Tempera gemalt, nun in der Tribune der Florentiner Gallerie. Angelo Doni nahm auch den jungen Urbiner liebreich auf und liess sich und seine anmuthsvolle Gattin von ihm malen. Rafael erscheint in diesen beiden Bildnissen, bei aller angewandten Sorgfalt, doch noch als ein wenig geübter Portraitmaler, bei dem weder die Zeichnung immer correct ist, noch die Auffassung jene von Schüchternheit freie Unbefangenheit zeigt, welche nur durch grosse Übung erlangt wird. Demungeachtet sind es zwei höchst interessante Bilder, die in der Haltung etwas an des Leonardo's Darstellungsweise erinnern. Das Portrait der schönen Maddalena scheint Rafael sogar mit besonderer Sorgfalt und Liebe gemalt zu haben. Die Bilder blieben lange Zeit im Haus der Familie, wanderten dann nach Avignon, und kamen vor mehreren Jahren nach Florenz zurück, wo sie lange, ohne für das, was sie sind, anerkannt zu sein, zum Kauf ausgeboten wurden, bis sie einen wür-

digen Platz in der grossherzoglichen Gallerie im Palast Pitti fanden.

Mit mehr Freiheit behandelt, leider aber jetzt sehr verputzt, ist das Portrait einer jungen Florentinerin in der Tribune zu Florenz, welche vor dem Wiedererscheinen obiger Bildnisse als das der Maddalena Doni ausgegeben wurde, nun aber in die Reihe der ungekannten zurücktreten muss. Dass es aber von Rafael's Hand sei, davon zeugt nicht nur ein gewisses Etwas, was den Kunstfreund sogleich als Rafaelisch anspricht, sondern auch die Anordnung der Kleider und die eigenthümliche, geistreiche Behandlungsart, welche an die der obigen Portraite entschieden erinnert.

Meisterhafter behandelt und vortrefflich erhalten ist noch ein drittes weibliches Portrait, nämlich das einer jungen Frau, gleichfalls in der damaligen Tracht der Florentinerinnen. Ohne von regelmässiger Schönheit zu sein, hat sie im Ausdruck doch etwas behagliches, sehr lieblich-wohlwollendes, welches sogleich anspricht und fesselt. Nach Art der jungen Frauen, die guter Hoffnung sind, lässt sie ihre linke Hand auf dem obern Theil ihres Leibes ruhen, während sie mit der Rechten einen Handschuh fasst. Ihr lang herabhängendes Haar ist in ein Gold durchwirktes Netz gefasst. Dies schöne Frauenbildniss, welches sich lange Zeit unter den zurückgestellten Gemälden des Grossherzogs befand, ist erst seit einigen Jahren in einem der Säle des Palastes Pitti wieder zu gebührenden Ehren gekommen.

Wir begleiten nun Rafael nach Bologna, wohin ihn der Wunsch, diese berühmte Stadt kennen zu lernen, der ausgebreitete Ruf des Francesco Francia, von dem er schon so viel durch Timoteo Viti gehört, endlich vielleicht selbst die Einladung des Giovanni Bentivoglio, der damals Bologna beherrschte, dürften gelockt haben. Denn dass er in dieser Stadt gewesen sei [1]), scheint die genaue Bekanntschaft mit Francia

1) Wenn Vasari über Rafael's Besuch in Bologna nichts berichtet, so mochte solches daher rühren, weil er aus dieser Stadt überhaupt nur unzulängliche Nachrichten in Bezug auf Rafael er-

und dessen Werken zu bezeugen, wie uns dieses durch den Brief Rafael's an letztern vom Jahr 1508 bekannt ist. Durch denselben Brief und durch Baldi wissen wir auch, dass Rafael für Gio. Bentivoglio eine Geburt Christi malte. Da nun dieser Beherrscher Bolognas im Herbste 1506 durch Papst Julius II aus der Stadt vertrieben wurde, so folgt nothwendig, dass das ihm gefertigte Presepe vor dieser Zeit entstanden ist. Wir haben zu bedauern, dass uns durch ältere Schriftsteller weder eine nähere Beschreibung noch eine Nachricht über dessen Schicksal erhalten wurde.

Es ist indessen nicht ohne Wahrscheinlichkeit, dass eine von Frau von Humboldt beschriebene Anbetung der Hirten [1]) im Zimmer der Infantin Maria in San Ildefonso dieses von allen Biografen Rafael's vergeblich gesuchte Presepe ist; denn die geistreiche und kenntnissvolle Dame bezeichnet es als noch etwas trocken gemalt, obgleich die Composition, der Ausdruck der Köpfe und der Wurf der Gewänder ganz Rafaelisch seien. In einem Stalle auf niedriger Stufe sitzt Maria mit dem Christkinde, welches der kleine Johannes liebreich umarmt. Die betagte Elisabeth mit der Spindel in den Händen sieht man hinter der h. Jungfrau, und neben ihr steht Joseph, in dessen Nähe ein Hirtenknabe verehrend ein Körbchen mit Trauben bringt. Ein andrer Hirte tritt gleichfalls zur Anbetung des neugebornen Heilandes in den Stall, worin Ochs und Esel stehn.

Von der damals geschlossenen Freundschaft Rafael's mit Meister Francesco Francia scheint noch ein mit dem Namen des erstern bezeichnetes Bild zu zeugen, welches die mystische Vermählung der h. Catharina (in halben Figuren) darstellt; denn die Charaktere desselben, besonders der Kopf der Heiligen, erinnert auffallend an Rafael's Bildungen, obgleich die Ausführung sicher nicht von ihm her-

hielt. Dieses wird um so wahrscheinlicher, da er auch zweier nicht unbedeutender Bilder, einer Verkündigung und einer Anbetung der Hirten, die sich daselbst befanden, gleichfalls mit keinem Worte erwähnt.

1) Siehe Programm der Jenaer Literaturzeitung 1809. p. V.

führt, sondern ganz mit der Behandlungsart des F. Francia übereinstimmt. Sollte dieser vielleicht von seinem Freunde eine Zeichnung erhalten haben, wonach er oder einer seiner Schüler [1]) das Bild aus Liebe zu ihm ausgeführt hatte? Der Anschein hat viel für sich. Das interessante Bildchen ist jetzt im Besitz des Hrn. Allen Gilmore in London und die von der Rechten zur Linken geschriebene Inschrift ist in meiner „Kunstreise durch England und Belgien“ [2]) mitgetheilt.

Auch mit Lorenzo Costa jun., dem ausgezeichnetsten Schüler des F. Francia, scheint Rafael damals Freundschaft geschlossen zu haben, indem er, einer Nachricht bei Gio. Francesco Mallazzappi zufolge [3]), ihm den Kopf eines h. Antonius von Padua gemalt, den ersterer auf einem Gemälde in der Mitte zwischen einer h. Catharina und S. Ursula aufgezeichnet hatte. Im Jahr 1580 war das Altarblatt noch in der Kirche S. Nicolò zu Carpi; jetzt ist es im Besitz des Grafen Teodoro Lechi in Brescia. Es ist ein ausgezeichnet schönes Bild, sehr in der Art des Francia behandelt, während der Kopf des Heiligen mehr an die damalige Art Rafael's erinnert.

Entscheidender indessen für die gegenseitige Freundschaft, welche um diese Zeit Francesco Francia und Ra-

1) Wie täuschend nahe einige Schüler ihrem Meister F. Francia in der Behandlungsart gekommen sind, beweist eine Madonna mit dem Kinde und dem h. Joseph in Landschaft, im Palast Pitti, welches sicher von allen Kennern vom Meister Francesco würde gehalten werden, wäre es nicht IACOBUS. DE. BOATERIIS gezeichnet.

2) Siehe S. 125 und Tafel der Monogramme Nr. 1.

3) In der handschriftlichen Chronik des P. Gio. Francesco Mallazzappi, welche sich bei den P. P. Osservanti zu Parma befindet und im Jahr 1580 beendigt wurde, liest man Bl. 357: S. Nicolò di Carpi. L'ancona o tavola dei Vaschera di mano di Lorenzo Costa con S. Caterina et Orsola et in mezzo S. Antonio di Padova, la testa del quale si ritiene che sia di Raffaello. Es muss angenommen werden, dass es zwei Lorenzo Costa gab, einen ältern, mit dem F. Francia in Ferrara arbeitete, und einen jüngern, den Schüler des F. Francia.

fael Santi miteinander geschlossen haben, ist der schon erwähnte Brief des letztern an Francia, so wie das Sonett des Francesco zum Lobe des Urbiners, worin er zugleich ein schönes Zeugniss gibt von seiner Bescheidenheit und der Anerkennung der hohen Verdienste seines jungen Rivalen. Brief und Sonett sollen an ihrem Orte mitgetheilt werden.

Nachdem Rafael, wie zu vermuthen, seine Arbeit in Bologna beendigt hatte, besuchte er nochmals, wahrscheinlich, um seine Verwandte und Freunde nach überstandener Pest [1]) zu sehen, seine Vaterstadt Urbino. Diesmal traf er den Herzog Guidubaldo in besserem Gesundheitszustande und den Hof in schönerem Glanze; denn nicht nur hatte der Fürst bei der Einnahme von Forli seines Vaters reiche Bibliothek und andere Kostbarkeiten wiedererlangt, und die Gemächer des Palastes mit silbernen Gefässen, mit Gold- und Seidestoffen, antiken Statuen in Marmor und Bronze, köstlichen Gemälden und Musikinstrumenten aller Art geschmückt, sondern am Hof befand sich damals auch die Blüthe der schönen Geister Italiens um den hochverehrten Fürsten und seine liebenswürdige, talent- und geistvolle Gemahlin Elisabetta Gonzaga versammelt. Ein seltner Verein, wie wir ihn in unsern Zeiten auf ähnliche Art in Weimar gesehen, wo unter dem Schatten fürstlicher Huld die schönsten Geister Deutschlands inhaltsreiche Tage verlebten, wo Männer, wie Herder, Wieland, Göthe und Schiller eine neue Epoche in der Geistesbildung ihrer Nation begründen halfen.

Der Herzog Guidubaldo, Erbe des Feldherrnruhms seines Vaters, besass noch ausgezeichnetere Kenntnisse als dieser. Er war in den meisten lateinischen und griechischen Schriftstellern sehr bewandert; die Gedichte Homer's und Virgil's aber wusste er auswendig und bei Gelegenheit recitirte er gerne grosse Stellen aus denselben. Feind al-

1) In den Acten des Lodovico Oddi p. 188 steht: non me rogavi propter pestem epidemiae . . . . . de mense martii 1506 redivi ad civitatem Urbini cum tota familia etc.

les Müssigganges, liebte er in Friedenszeiten die Abwechslungen, welche Jagd, Spiele und militärische Übungen, Studien und abendliche Unterhaltungen in anständiger Freiheit darboten. Dabei war er von solch' einnehmender Leutseligkeit, dass der Graf Baldassare Castiglione von ihm zu sagen pflegte: „der Herzog mache diejenigen glücklich, welche ihm dienen." Es fehlte ihm indessen dabei nicht an schlagenden Antworten, wie die beweist, welche er dem Castellan von S. Leo gab. Als dieser ihm nämlich die Nachricht nach Venedig brachte, dass er das Unglück gehabt, die Feste an den Valentino übergeben zu müssen, sich dabei entschuldigte so gut er konnte, alles auf sein Misgeschick schob und betheuerte, dass ihm nicht der Muth fehle, solche Mittel anzuwenden, um die Festung wieder zu gewinnen, entgegnete der Herzog: Bemühe dich weiter nicht darum, denn indem du sie verlorest, hast du schon ein Mittel angewendet, dass man sie wieder erobern kann.

Auch war der Hof von Urbino unter den vielen glänzenden kleinen Höfen Italiens, nach dem Urtheil des Jacobo Sadoleto und des Pietro Bembo, als der ausgezeichnetste an Sitte und Bildung in ganz Italien geehrt, und Graf Castiglione in seinem vortrefflichen „Libro del Cortegiano" hat uns ein lebhaftes und anmuthvolles Bild davon entworfen, welches so lange geschätzt werden wird, als das Andenken an die italienische Sprache unter den Menschen lebendig bleibt. Nachdem der Graf die schönen Eigenschaften des Herzogs gerühmt und erzählt, wie ungezwungen, heiter bis zum Muthwillen der Umgang am Hofe war, fährt er fort: „Eine besondere Befriedigung aber fühlte ein jeder bei dem Anblick der Herzogin, die alle zu überwältigen schien und zu einer in Liebe gehaltenen Kette vereinte, so dass niemals Einigkeit des Willens und aufrichtige Zuneigung unter Brüdern grösser sein konnte, als diejenige war, welche hier unter allen herrschte. Und so war es auch unter den Frauen, mit welchen ein freier und ehrbarer Umgang in solcher Ungezwungenheit statt fand, dass es jedem erlaubt war mit jeder zu sprechen, und bei ihr sitzend zu scherzen und zu lachen. Aber so gross war

auch die Verehrung für die Herzogin, dass diese Freiheit zugleich ein grosser Zaum ward; denn wie ein jeder es sich zum grössten Vergnügen in der Welt rechnete, ihr zu gefallen, so auch zum grössten Schmerz, ihr zu misfallen."

Zu den ausgezeichneten Männern, welche sich damals am Hofe zu Urbino versammelt fanden, gehören folgende [1]): Giuliano de' Medici, Bruder Leo X, der gleich beider Vater Lorenzo, il Magnifico benannt wurde. Er war ein Herr voll Liebe zu den Wissenschaften und von edler Sitte. — Andrea Doria, der weltberühmte Genueser, der seine Jugend am Hofe des Herzogs zubrachte und von ihm mit dem Castell di Sascorbaro belehnt wurde. — Ottaviano Fregoso, Sohn des Agostino und der Gentile, einer natürlichen Tochter des Herzogs Federico von Urbino; nachmals Herzog von Genua, ein guter Krieger von hohen, seltenen Eigenschaften; einer der ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit, aber kränklich. — Federico Fregoso sein Bruder, welcher den Bericht über das Hinscheiden des Herzogs Guidubaldo an Papst Julius II schrieb, von diesem zum Erzbischof von Salerno und von Paul III zum Cardinal erhoben wurde. — Graf Lodovico da Canossa, nachmals Bischof von Tricarico, später durch König Franz I von Baious. — Graf Baldassare Castiglione, der liebenswürdigste, edelste Hofmann und Schriftsteller, der zu vielen diplomatischen Sendungen von den Herzogen von Urbino und Mantua, nachmals auch von den Päpsten gebraucht wurde. Unserm Rafael war er einer der treusten Freunde. — Pietro Bembo, nachmals Secretair Leo X und unter Paul III zum Cardinal erhoben. Einer der ausgezeichnetsten Gelehrten und Schriftsteller seiner Zeit, der vom Hofe von Urbino gleichfalls ein schönes, geistreiches Bild [2]) entworfen hat. Auch er war einer der vertrautesten Freunde

1) Siehe Baldassare Castiglione: Il libro del Cortegiano, und B. Baldi: Della vita e de' fatti di Guidobaldo I da Montefeltro Duca d'Urbino. Milano 1821.

2) In seiner Schrift: De Guido Ubaldo Feretrio, deque Elisabetha Gonz., Urb. ducibus Liber. Veneta 1530.

Rafael's. — Bernardo Divizio da Bibiena, einer der witzigsten Köpfe, voll Scherz und guter Einfälle, der die Casandra, das erste regelmässige Lustspiel in italienischer Prosa geschrieben hat. Nach Paolo Giovio war er von so heiterer Laune, dass er aus Narren stets grössere zu machen wusste. Leo X ernannte ihn nachmals zum Cardinal von S. Maria in Portico. Für Rafael hatte er eine solche Zuneigung, dass er ihn in Rom mit einer seiner Nichten verehelichen wollte. — Cesare Gonzaga von Mantua, der zweite von vier Brüdern, ausgezeichnet in den Waffen und in Gelehrsamkeit, der aber für grössern Ruhm zu frühen Todes starb. — Gasparo Pallavicino, ein Krieger von ausgezeichnetem Geist, der leider ebenfalls in seinen besten Jahren dahingerafft wurde. — Lodovico Pio, ein ausgezeichnetes Glied der liebenswürdigen Familie der Herren zu Carpi. — Sigismondo de' Riccardi, auch Morella da Ortona genannt, der Besitzungen in den Abruzzen, bei Amalfi und in Sicilien hatte. — Die Krieger Pietro da Napoli und Roberto da Bari, letzterer ein liebenswürdiger, junger Mann von grosser Schönheit, der aber nur so reizend zu blühen schien, um desto schneller dahinzuwelken. — Alessandro Trivulzio, Sohn des Fermo, nachmals General Königs Franz I, der unter den Mauern von Reggio den Tod des Helden starb. — Der gelehrte Bildhauer Gio. Christoforo Romano [1]) und Bernardo Accolti, l'unico Aretino genannt, wegen der zauberischen Wirkung seiner mit Spiel begleiteten, improvisirten Gesänge. Unter Leo X ward er päpstlicher Geheimschreiber und mit dem Herzogthum Nepi belehnt. — Nicolo Frisio (Nicolaus Fries?), den Bembo einen Deutschen von italienisch-feinen Sitten nennt. Er war von Kai-

1) Siehe Lettere pitt. III. Nr. 196 und die Berichtigung bei Avv. Carlo Fea: Notizie intorno Raffaele etc. p. 23, wo in einem Briefe des Cesare Trivulzio vom 1. Juni 1506 an Pomponio Trivulzio, dieser Künstler, nebst dem Michel Angelo aus Florenz, als einer der besten Bildhauer in Rom genannt wird, und wie sie gemeinschaftlich, bei der damaligen Auffindung des Laocoon in den Bädern des Titus, entdeckt, dass die Gruppe nicht aus einem Stück gearbeitet sei.

ser Maximilian wegen des Bundes von Cambrai gesendet, ging nachmals in die Dienste des Cardinals di S. Croce (Bernardino Carvajal) und blieb einige Zeit am Hofe von Urbino. Hier wurde sein musikalisches Talent durch die Musiker Pietro Monti und Terpandro unterstützt, besonders aber durch Barletta, der, selbst ein Tänzer, stets bereit war, wenn die Damen Margherita Gonzaga und Costanza Fregosa, nachmals Gemahlin des Agostino Lando aus Piacenza, die Gesellschaft durch die Grazie ihres Tanzes zu erfreuen wünschten. — Durch Lebhaftigkeit des Geistes und Feinheit des Urtheils höchst ausgezeichnet und alle an Adel der Haltung übertreffend, war Emilia Pia, Schwester des Ercole Pio, Herrn von Carpi, und Gemahlin des Grafen Antonio da Montefeltro, natürlichen Bruders des Herzogs Guidubaldo. Schon Witwe in ihrer Jugend, erwarb sie sich die höchste Achtung, als sie, obgleich noch in jugendlichen Reizen blühend, alle Heirathsanträge ablehnte, und in strenger Sitte im innigsten Verband mit der tugendhaften Herzogin von Urbino lebend, die schönste Zierde ihres Hofes wurde. Eine ihr zu Ehren geschlagene Medaille zeigt ihr Bildniss mit der Umschrift: Aemylia Pia Feltria, und auf der Rückseite eine Pyramide mit einer Urne und der Umschrift: Castis Cineribus. — Zuletzt noch nennen wir von den Damen, welche den Hof zu Urbino zierten, Johanna della Rovere, verwitwete Herzogin von Sora, welche nach dem Tod ihres Gemahls sich an den Hof ihres Bruders, des Herzogs Guidubaldo zurückgezogen hatte.

Alle diese und noch viele andere Personen befanden sich beständig oder vorübergehend am Urbiner Hofe, so dass derselbe zuweilen von ausserordentlichem Glanze umgeben war, wie sich dieses z. B. ereignete, als hier im Mai 1505 die Venetianische Gesandtschaft an Papst Julius II verweilte, und von der Herzogin aus Erkenntlichkeit für die in Venedig empfangene Gastfreundschaft herrlich bewirthet wurde. Die Gesandtschaft bestand aus dem Cardinal Bernardo Bembo, Girolamo Donati, Paolo Pisani, Andrea Veniero, Niccolò Foscarino, Leonardo Mocenigo, An-

drea Gritti und Domenico Trivisani; alle durch Geburt und Kenntnisse ausgezeichnete Männer, deren jeder fünf Söhne des Adels und viele Diener zur Begleitung hatte, so dass sich die Zahl der Fremden auf 200 Personen belief. Unter solchen Verhältnissen stand der Hof von Urbino damals in seiner schönsten Blüthe; und um noch ein anschauliches Bild des höhern gesellschaftlichen Lebens zu geben, welches auch auf Rafael's Bildung einen entschiedenen Einfluss ausübte, so stehe hier die Beschreibung einer der Abendunterhaltungen, welche, nachdem der Herzog Kränklichkeit halber sich zurückgezogen hatte, in den Gemächern der Herzogin statt fanden. Sie ist dem schon öfters erwähnten „Libro del Cortegiano" vom Grafen Castiglione entlehnt, und zeigt uns den geistreichen und liebenswürdigen Pietro Bembo, der, dazu aufgefordert, seine Ansichten über Schönheit und Liebe mittheilt [1]). Der Graf Castiglione lässt ihn seine Rede beginnen mit Betrachtungen über die der Jugend eigenthümliche, körperliche Schönheit und sinnliche Liebe; und zeigt dann, wie die Schönheit der Seele der eigentliche Grund der leiblichen Schönheit sei; wie daher die Liebe zur Seele weit edleren und dem reifern Alter würdigern Genuss darbiete. Sehr gesteigert und veredelt werde aber die Liebe, wenn sie sich ein Bild der allgemeinen Schönheit schaffe, welche sie jedoch nie vollkommen, sondern nur theilweise in einzelnen Individuen finde.

1) Seit Mitte des 15. Jahrhunderts war in Italien durch die flüchtig gewordenen Griechen und besonders durch den Schutz, welchen sie bei den Medicäern in Florenz erhielten, das Studium der Platonischen Schriften wieder lebhaft in Aufnahme gekommen, und wurde auch von den schönen Geistern am Urbiner Hofe mit Eifer betrieben. Schon im Jahr 1505 hatte Pietro Bembo durch seine Gespräche über die Natur der Liebe (gli Asolani, von dem Schloss Azolo, wo er sie schrieb, so genannt) als ein geistreicher Verehrer des Plato sich Ruhm erworben, und nachfolgende Betrachtung ist gleichfalls, der Hauptidee nach, dem Gastmal des Platon nachgebildet. Dass Rafael's vertrauter Umgang mit diesen Männern auch auf dessen Ansichten Einfluss hatte, ist natürlich, und offenbarte sich bei verschiedenen Gelegenheiten, wie wir später sehen werden.

So gross und edel indessen auch diese Liebe sei, so könne man sie doch nicht vollkommen nennen, da sie aus der durch die Wahrnehmung der Sinne entsprungenen Imagination entstehe. „Ist nun unser Hofmann [1])", so lässt der Graf seinen Freund Bembo fortfahren, „zu jenem Grade gelangt, so will ich doch nicht, obgleich er sich für einen viel glücklicheren Liebhaber halten darf, als die, welche dem Elend der sinnlichen Liebe unterworfen sind, dass er sich begnüge, sondern dass er kühn vorwärts dringe, dem Führer auf der erhabenen Bahn folgend, welcher ihn bis zu dem Ziel der wahren Glückseligkeit leitet; dass er, statt mit den Gedanken ausser sich selbst zu gehen, wie er thun muss, wenn er die körperliche Schönheit betrachten will, sich nun in sich selbst kehrt, um diejenige zu betrachten, welche man mit den Augen des Geistes sieht. Diese werden nun anfangen scharf und durchdringend zu werden, wenn die des Körpers die Blüthe ihrer Schönheit verlieren. Dann wird die Seele entfremdet der Sünde, gereinigt durch das Studium der wahren Philosophie, erfahren in der geistigen Weisheit und geübt in den Dingen des Geistes, sich zur Betrachtung ihres eigenen Wesens kehren; sie wird so zu sagen von dem tiefen Schlaf erwacht die Augen öffnen, welche alle haben, aber nur wenige gebrauchen, und in sich selbst einen Strahl jenes Lichtes erblicken, welcher das wahre Bild der Engelsschönheit ist, von welchem es dann dem Körper einen schwachen Schatten mittheilt."

„Indem nun die Seele für irdische Dinge blind wird, macht sie sich im hohen Grade sehend für die himmlischen, und wenn die bewegenden Kräfte (virtù) des Körpers durch die beständigen Contemplationen abgezogen oder vielmehr durch den Schlaf gebunden sind, und die Seele von jenen nicht gehindert wird, gewahrt sie eine gewisse verborgene Spur der wahren Schönheit der Engel. Von dem Glanz dieses Lichtes entzückt, beginnt sie sich zu entflammen, und so begierig folgt sie ihm, dass sie gleichsam trunken wird und vor Verlangen, sich mit diesem zu vereinigen,

1) Il Cortegiano, hier so viel als der in der höhern Bildung vollkommene Mann bei Hofe.

glaubt die Spur Gottes gefunden zu haben. In der Betrachtung desselben nun sucht sie wie in ihrem seligen Ende sich auszuruhen; und glühend in dieser beglückenden Flamme erhebt sie sich zum geistigen Schauen (intelletto); und hier, weiter nicht von der Dunkelheit der irdischen Nacht umschattet, sieht sie die göttliche Schönheit. Indessen geniesst sie sie auch dann noch nicht völlig, denn sie betrachtet sie nur mit ihrem besondern Vermögen zu schauen, das nicht vermag die unermessliche, allgemeine Schönheit (bellezza universale) zu fassen; daher mit diesem Glücke noch nicht zufrieden, gibt der Seele die Liebe noch grössere Glückseligkeit, welche von der besondern Schönheit eines Körpers sie zu der allgemeinen Schönheit aller Körper führt. So gelangt sie, im höchsten Grad der Vollkommenheit des besondern Schauens, zu dem allgemeinen Schauungsvermögen (intelletto universale). Von hier fliegt die Seele, entzündet vom heiligen Feuer der wahrhaft göttlichen Liebe, sich mit der Engelsnatur zu vereinigen, und verlässt nicht nur völlig die Natur der Sinne, sondern bedarf auch nicht mehr der Thätigkeit des Verstandes. Denn in einen Engel verwandelt, erkennt sie alle erkennbare Dinge (cose intelligibile), und sieht ohne Schleier und ohne Wolke das unermessliche Meer der reinen göttlichen Schönheit. Sie nimmt es in sich auf und geniesst diese höchste Glückseligkeit, welche durch die Sinne unerfasslich ist."

„Wenn nun die Schönheiten, welche wir täglich mit unsern verfinsterten Augen in den vergänglichen Körpern sehen, die doch nichts anders als nur höchst schwache Zeichen und Schatten der Schönheit sind, uns so schön und liebenswürdig erscheinen, dass sie zuweilen in uns ein so heftiges und entzückendes Feuer entzünden, dass wir glauben, keine Seligkeit könne sich mit der vergleichen, die wir manchmal bei einem einzigen Blick empfinden, der uns von dem geliebten Blick eines Weibes kommt; welche beglückende Bewunderung, welches beseligende Staunen müssen wir uns nun vorstellen, dass sich der Seelen bemächtigt, die zur Anschauung der göttlichen Schönheit gelangen. Welche süsse Flamme, welche milde Glut müssen nicht

die sein, welche entspringen aus der Quelle der hohen und wahren Schönheit, die der Ursprung einer jeden andern Schönheit ist, die immer schön, nie wächst und nie abnimmt, nur durch sich selbst in vollkommener Einfachheit sich allein gleich ist, von nichts anderm abhängig, aber auf eine Weise schön, dass alle andere schöne Dinge nur schön sind, weil sie an ihrer Schönheit Theil haben. Das ist jene Schönheit ungeschieden von der höchsten Güte, welche mit ihrem Licht alle Wesen ruft und zu sich zieht, und nicht nur den geistigen den Geist gibt, den vernünftigen die Vernunft, den sinnlichen den Sinn und die Lust zu leben, sondern auch den Pflanzen und den Steinen, als eine Spur ihrer selbst, die Bewegung mittheilt und den ihrer Natur eigenthümlichen Instinkt. So viel grösser und beglückender nun ist diese Liebe über die andere, als die Ursache, die sie erregt, vorzüglicher ist. Und gleichwie das materielle Feuer das Gold läutert, so zerstört und verzehrt dieses heiligste Feuer in den Seelen, was noch sterbliches in ihnen ist, und belebt und verschönt jenen himmlischen Theil, welcher früher durch die Natur der Sinne fast erstorben und begraben war. Dies ist der Scheiterhaufen, auf welchem, wie die Dichter schreiben, Hercules auf dem Gipfel des Berges Oeta verbrannte und dadurch göttlich und unsterblich geworden sei; das der feurige Busch Mosi; die gespaltenen Feuerzungen; der feurige Wagen des Elias, das Feuer, welches die Gnade und Glückseligkeit in den Seelen derjenigen verdoppelt, welche würdig sind es zu sehen, wenn die Seele, von diesem irdischen Elende scheidend, den Flug zum Himmel nimmt."

„Richten wir also alle Gedanken und Kräfte unserer Seele nach diesem heiligsten Lichte, welches uns den Weg zeigt, der zum Himmel führt, und indem wir auf demselben uns von den Neigungen entkleiden, mit denen wir im Hinabsteigen angethan waren, steigen wir auf der Leiter, welche auf dem untersten Grade den Schatten der sinnlichen Schönheit einnimmt, zu dem erhabenen Gemach, in welchem die himmlische, liebliche und wahre Schönheit wohnt, die in den geheimsten Sitzen Gottes verborgen ist,

auf dass sie die ungeweihten Augen nicht sehen können; und dort werden wir das beglückendste Ziel unseres Sehnens finden, wahrer Ruheort von der Arbeit, sicheres Mittel in den Drangsalen, heilende Arznei in den Krankheiten, sicherer Hafen in den wilden Stürmen des aufgeregten Meeres dieses Lebens."

„Welche wird alsdann, o heiligste Liebe! die sterbliche Zunge sein, die dich würdig zu preisen vermöchte? Du schönste, beste, weiseste; aus der Einigung der göttlichen Schönheit, Güte und Weisheit stammst du; und in dieser stehst du, und aus dieser durch diese kehrst du im Kreise in diese zurück. Du süsses Band der Welt, Mittel zwischen den himmlischen und irdischen Dingen; wohlwollend neigst du die obern Kräfte zur Leitung der niedern; und indem du die Geister der Sterblichen zu ihrem Urgrunde wendest, vereinigst du sie mit ihm. Du verbindest durch Eintracht die Elemente, bewegst die Natur zur Erzeugung, und das was wächst zur Fortpflanzung des Lebens. Du vereinigst die getrennten Wesen, den unvollkommenen gibst du die Vollkommenheit, den ungleichen die Gleichheit, den feindseligen die Freundschaft, der Erde die Früchte, dem Meer die Ruhe, dem Himmel das belebende Licht. Du bist die Mutter der wahren Freuden, der Gnaden, des Friedens, der Sanftmuth und des Wohlwollens; Feindin der Rohheit und des Hasses; kurz Anfang und Ende alles Guten. Und da es dir gefällt in der Blüthe der schönen Körper und der schönen Seelen zu wohnen, und dich aus ihnen ein wenig den Augen und dem Sinn derer zu zeigen, welche dich zu schauen würdig sind, so glaube ich, dass du jetzt bei uns deine Wohnung genommen hast. Würdige du uns, Herrin, zu hören unsere Bitten, senke dich selbst in unsere Herzen mit dem Glanz deines heiligen Feuers, erleuchte unsere Finsterniss, und als treuer Führer im dunkeln Labyrinth zeige uns den wahren Weg, berichtige den Trug der Sinne, und nach langem Umherschiffen gib uns das Wahre und alleinige Gut. Lass uns jene geistigen Gerüche empfinden, welche die Kräfte des Geistes beleben, und die himmlische Harmonie so übereinstimmend hören, dass keine Zwietracht der

Leidenschaft mehr Raum in uns finde; berausche du uns an jener unerschöpften Quelle der Befriedigung, welche stets erfreut und niemals sättigt, und die dem, welcher aus ihren lebendigen und klaren Wässern trinkt, den Geschmack wahrer Seligkeit gibt. Reinige du mit den Strahlen deines Lichts unsere Augen von der finstern Unwissenheit, auf dass sie nicht mehr die sterbliche Schönheit schätzen, und erkennen, dass die Dinge, welche beim ersten Anblick ihnen erscheinen, nicht sind; und dass die, welche sie nicht sehen, wahrhaft sind. Nimm an unsere Seelen, welche sich dir zum Opfer bringen; brenne sie in dieser lebendigen Flamme, welche alle materielle Hässlichkeit zerstört, auf dass sie gänzlich vom Körper getrennt, sich mit ewigen und sanften Banden mit der göttlichen Schönheit vereinen; und dass wir von uns selbst entfremdet, wie wahrhaft Liebende, in den Gegenstand der Liebe umgewandelt werden können; und von der Erde entrückt zum Male der Engel angenommen werden, wo von Ambrosia und unsterblichem Nektar gespeist, wir zuletzt des glückseligsten und belebendsten Todes sterben, wie jene alten Väter starben, deren Seelen in brennender Tugend der Contemplation du dem Leibe entrissest und mit Gott verbandest."

„Nachdem Bembo bis hierher mit solcher Begeisterung gesprochen hatte, dass er abwesend und ausser sich selbst zu sein schien, stand er ruhig und bewegungslos, die Augen zum Himmel gewandt, wie erstarrt; bis dass Signora Emilia, welche gleich den andern höchst aufmerksam seiner Rede zugehört hatte, ihn an einer Falte seines Gewandes fasste, und leise schüttelnd sagte: Gebt acht, Herr Pietro! dass mit diesen Gedanken sich euch nicht auch eure Seele von dem Körper löse. — Signora, antwortete dieser, das wäre der Wunder erstes nicht, welches die Liebe in mir bewirkte."

Ob nun Rafael zu Hof gezogen wurde und jenen Abendunterhaltungen auch beigewohnt habe, ist jetzt nicht mehr zu ermitteln, gewiss aber hat die Umgebung des Hofes

auch auf ihn einen grossen Einfluss ausgeübt, da er sowohl mit dem Herzog, als auch mit dessen hohen und gelehrten Gästen in freundlichem Verhältniss gelebt. Dieses bezeugen verschiedene Stellen im Buche des Cortegiano, z. B. die, wo der Graf Lodovico da Canossa gegen Christoforo Romano behauptet, dass die Malerei eine vollkommnere Kunst, als die Bildhauerei sei, und Graf Castiglione dazwischentretend zu ersterm sagt: „Wahrhaftig, ich glaube ihr sprecht jetzt gegen eure eigene Überzeugung, und dieses nur zu Gunsten euers Rafael's; vielleicht auch scheint euch, dass die Vortrefflichkeit, die ihr in ihm und seiner Malerei erkennt, alles übertrifft, was in Marmor noch geleistet worden ist; bedenkt aber, dass dieses das Lob eines Künstlers und nicht das der Kunst ist" . . . . . Worauf der Graf da Canossa lächelnd erwiederte: „Ich spreche nicht zu Gunsten Rafael's, auch solltet ihr mich nicht für so unwissend halten, die Vortrefflichkeit eines Michel Angelo und anderer Bildhauer nicht zu kennen." u. s. w.

So sehr indessen auch der Herzog Guidubaldo das Talent Rafael's anerkennen mochte, so war er doch in seinen Vermögensumständen so beschränkt, dass er ihm auch diesmal nur kleine Aufträge ertheilen konnte. Zuvörderst nennen wir ein zweites Bildchen eines S. Georg, welcher auf einem weissen Pferde dahersprengend, den Drachen mit einer Lanze ersticht, während die Königstochter in einem waldbewachsenen Felsengrund kniet und in angstvollem Gebet ihre Wünsche und Hoffnungen zum Himmel sendet. Unter dem rechten Knie trägt der junge Held das Band des S. Georgordens. Der Herzog liess nämlich das Bildchen als ein Geschenk für Heinrich VII König von England malen, welcher ihm (wie schon Eduard IV seinem Vater dem Herzog Federico) bei Gelegenheit der Gesandtschaft an Papst Julius II das Kleid und den Orden des blauen Hosenbandes durch den Abt von Glastonbury und Gibert Talbot gesendet hatte [1]). Graf B. Castiglione er-

1) Der S. Georg- oder Hosenbandorden wurde von Eduard III König von England im Jahr 1349 gestiftet. Er besteht nur aus

hielt nun die Mission, in England in des Herzogs Namen den Ritterschlag zu empfangen. In Begleitung des Francesco di Battista Ceci von Urbino und Giulio da Cagli und versehen mit zu überbringenden Geschenken an grossen, muthigen Pferden, Falken und verschiedenen Kostbarkeiten, unter denen auch das Bildchen des S. Georg von Rafael, reiste er am 10. Juli 1506 von Urbino ab und kam am 20. October in Dover an, wo er feierlich empfangen und nach London zum König geführt wurde. Der Graf, nach vollzogner Feierlichkeit, erhielt vom König eine goldne Halskette mit dem königlichen Wappenzeichen, besuchte darauf in England alle Ritter des Hosenbandordens, und kehrte mit Bezeugung hoher Verehrungen nach Urbino zurück, wo er im Februar 1507 wieder eintraf. Das Bildchen des S. Georg aber hängt jetzt, nach mancherlei Schicksalen, als Votivbild mit einer brennenden Lampe davor, neben dem grossen Bildniss des Kaisers Alexander, in dem langen Saal der Eremitage zu S. Petersburg, in welchem die von Dawe gemalten Portraite aufgestellt sind.

Vasari erwähnt noch zwei kleiner Madonnenbilder, welche Rafael für den Herzog gemalt habe, und die überaus schön, in der zweiten, florentiner Manier des Künstlers ausgeführt seien, also während dessen Aufenthalt in Urbino im Jahr 1506 entstanden sein müssen. Da jener Schriftsteller sie nicht näher beschreibt und uns auch ältere Nachrichten darüber fehlen, so kann ich nur vermuthungsweise folgende zwei Bildchen, als die von Vasari erwähnten, bezeichnen. Das eine, ein Kniestück, die h. Familie mit Joseph ohne Bart, ist aus dem Hause Angouleme in die Sammlung Crozat, und aus dieser in die Gallerie der Eremitage zu S. Petersburg, das andere, ein noch kleineres Bild, aus der Sammlung Orléans in den Kunsthandel nach England gekommen. Letzteres stellt die jungfräuliche

25 Rittern; der König ist stets der Guardian, der Bischof von Winchester der Prälat, der Bischof von Salisbury der Kanzler des Ordens, der Decan von Windsor der Kanzellist. Über die Gesandtschaft siehe B. Baldi: Della vita e de' fatti di Guidobaldi I etc. und W. Roscoe in: Leben Leo X.

Maria vor, welche, fast im Profil gesehn, das auf ihrem Schoose sitzende Christkind hält und liebreich betrachtet. Dieses den Kleidersaum an der Brust der Jungfrau fassend, scheint aufstehen zu wollen und sieht den Zuschauer ernst an. Ein überaus lebendig und zart ausgeführtes Bildchen.

Rafael malte auch während diesem Aufenthalt in Urbino jenes Portrait des Herzogs Guidubaldo, dessen Pietro Bembo in einem Brief vom 19. April 1516 an den Cardinal von S. Maria in Portico gedeckt, welches aber leider spurlos verschwunden ist. Dass Rafael es damals müsse gemalt haben, wird aus dem Umstande wahrscheinlich, dass sich der Fürst erst dann von ihm wird haben portraitiren lassen, als der Künstler schon einigen Ruf erlangt hatte; später kann es aber deshalb nicht geschehen sein, da Rafael nicht wieder nach Urbino kam und auch sonst keine Gelegenheit hatte, den Herzog zu sehen, der schon am 11. April 1508 gestorben.

Dass Rafael auch das Bildniss der Herzogin Elisabetta gemalt habe, wird aus der Nachricht des Antonio Beffa Negrini [1]) glaublich, indem er berichtet, dass Graf Castiglione das Portrait einer fürstlichen Dame von Rafael's Hand besessen habe, zu dessen Lob sich zwei von ihm im Jahr 1517 geschriebene Sonette hinter einem grossen Spiegel bei der Gräfin Catterina Mondella, seiner Schwester, vorgefunden haben. Pater Pungileoni vermuthet sogar, Rafael habe es für den Grafen Castiglione gemalt; leider fehlen uns alle weitere Nachrichten darüber.

Sicher aber zeichnete damals Rafael das Portrait des Pietro Bembo, welches dieser lange Zeit in seinem Hause zu Padua mit andern Kunstgegenständen aufbewahrte. Wir wissen dies durch den Anonymen des Morelli [2]), der es uns in folgenden Worten beschreibt: „Das kleine Portrait

1) Siehe Opere etc. del Conte Baldassare Castiglione. Padova 1733. p. 329.

2) Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI etc. scritto da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli etc. Bassano 1800 p. 18.

desselben Herrn Pietro Bembo, als er noch jung war und sich am Hofe des Herzogs von Urbino befand; von der Hand Rafael's, in schwarzer Kreide.“ Bembo aber kam grade erst um diese Zeit an den Urbiner Hof. Auch diese Zeichnung ist, wie so viele andere verschwunden.

Erhalten hat sich dagegen eins der Bildnisse, durch welche Rafael grosse Männer verewigte, und zwar dasjenige, welches er von sich selbst gemalt und wohl seinen Verwandten, vielleicht auf Bitten seines geliebten Oheims Simone Ciarla zurückliess. Zum wenigsten befand sich das Portrait, von dem hier die Rede ist, so lange in Urbino, bis es an die Akademie von S. Luca in Rom kam, und aus dieser in die Sammlung der Künstlerportraite der Florentiner Gallerie. Rafael hat sich hier im Alter von 23 Jahren dargestellt, in einem enganliegenden schwarzen Kleide und mit einem Barett auf dem Kopf. Augen und Haare sind braun, die Gesichtsfarbe etwas blass, das Feuer der Sehnsucht bezeichnend. Es ist ein köstlich Bildniss von unbefangener Anmuth, in dem sich die ganze Liebenswürdigkeit und Grazie des grossen Urbinaten ausspricht. Von unbeschreiblichem Reiz ist das auf dem schlanken Hals getragene, etwas rückwärts geneigte, dem Himmel zugewendete Haupt, und der Blick der so treu uns anschauenden Augen, in denen sich die ganze Schwermuth eines edeln, jugendlichen Gemüthes offenbart; dann die feingeformte Nase und die schwellenden Jünglingslippen, auf denen Huld und jungfräuliche Reinheit schwebt. So tief ergreifend indessen auch die Auffassung und Darstellung und Modellirung, so hat das Bild auf den ersten Anblick doch nichts überraschendes, und die malerische Wirkung ist wegen der Einfachheit und Harmonie in Haltung und Kleidung eben so anspruchslos, wie der Künstler selbst es war.

Um diese Zeit und vermuthlich hier für einen seiner Freunde am Urbiner Hof malte Rafael das kleine Bild der drei Grazien nach der antiken Darstellungsweise. Ihm diente hiezu als Vorbild ein Studium, das er nach der antiken Gruppe in der Libreria des Doms zu Siena gemacht hatte und das sich noch in seinem Skizzenbuch in der

Akademie zu Venedig vorfindet. In diesem geistreich behandelten Bildchen stehen die drei Grazien fast unbekleidet in einer bergigen Landschaft, alle drei sich einander mit der einen Hand über den Schultern umschlingend, indem sie in der andern eine goldne Kugel halten. Den Reiz der Charitinnen zu erhöhen, schmückte Rafael sie mit Korallenschnüren in den Haarflechten und um den Hals. Das liebliche Bildchen ausser dem Interesse, welches es als Kunstwerk darbietet, hat auch noch das besondere, dass es das erste ist, in welchem Rafael einen antiken Gegenstand behandelt, und merkwürdiger Weise sind es grade die drei Grazien, denen Rafael seinem ganzen Wesen und seiner Kunst nach in so hohem Grade und nach deren verschiedenen Eigenthümlichkeiten vollständiger als irgend ein Künstler der christlichen Zeiten gehuldigt. Das Bildchen, ehedem im Palast Borghese, sah ich bei dem nun verstorbenen Lord Dudley in London. Schade dass er dem berühmten Kupferstecher Desnoyers während dessen Anwesenheit in London nicht erlauben wollte eine Zeichnung von jenem Bildchen zu nehmen, wir würden sonst einen gefälligen Kupferstich mehr von ihm besitzen und uns nicht mit demjenigen begnügen müssen, welchen Sherwin in Punctirmanier in der Grösse des Originals ausgeführt hat.

Ungewiss ist es, ob Rafael bis zu Ende September in Urbino geblieben, zu welcher Zeit hier grosse Vorbereitungen gemacht wurden, um Papst Julius II bei seinem Zug zur Unterwerfung von Bologna feierlich zu empfangen. Triumphbogen, Säulen, Statuen und dergl. mehr wurden errichtet; der Dom und der Palast mit reichen Teppichen, Geräthschaften und Gemälden — Schätzen, welche Herzog Federico gesammelt hatte — prachtvoll ausgeschmückt und die Strassen mit Blumen und Laubwerk bestreut. Am 25. September 1506 kam der hohe Gast in Begleitung von 22 Cardinälen und vielen Prälaten, mit 100 prächtig gekleideten Reitern und 300 Hallebardirern seiner Garde, welche dem von einem Zelter getragenen heil. Sacrament vorangingen. Dem Papst entgegen kamen in weiss-

seidnen Gewändern 45 der vornehmsten und schönsten Jünglinge aus Urbino. Bis gegen Abend verweilte er bei der eine Miglie von der Stadt auf der Höhe gelegenen Kirche des Bernardinerklosters und erfreute sich des herrlichen Blickes auf das schöne Land umher. Erst gegen Abend zog er nach der Stadt und ritt unter einem reichen Thronhimmel bis an die Stufen des Doms, in welchem er ein Gebet verrichtete und dann sich nach dem nahe gelegenen Hofe begab. Hier hielt er sich mit dem grössten Theil seines Gefolges drei volle Tage auf und bezeigte, wohlgestimmt wie er war, sich gegen alle sehr gefällig und herablassend. War nun Rafael zu dieser Zeit noch in Urbino, so konnte er Gelegenheit gehabt haben, den Papst, seinen nachmaligen grossen Gönner, schon damals kennen zu lernen, und letzterer erkannte vielleicht jetzt schon in den kleinern Arbeiten das Talent, welches er nach Verlauf von kaum zwei Jahren zur herrlichsten Ausschmückung des Vaticanischen Palastes zu erwählen die würdigende Einsicht und das Glück hatte.

Nachdem Rafael schöne Tage in Urbino verlebt hatte, kehrte er nach dem kunstreichen Florenz zurück, um seine Studien weiter zu verfolgen und, wie es scheint, von dem Verlangen getrieben, Michel Angelo's berühmten Carton der Badenden bei der Schlacht zwischen den Florentinern und Pisanern kennen zu lernen; denn grade damals wurde derselbe zum erstenmal ausgestellt [1]) und erregte im Publi-

1) Nach Vasari vernahm Rafael um's Jahr 1504 in Siena die Lobeserhebungen beider Cartons, des von Leonardo da Vinci und des von Michel Angelo zugleich, und eilte deswegen nach Florenz. Da aber der letztere erst im Jahr 1506 vollendet wurde, Michel Angelo ihn auch früher niemanden zeigte, so ist Vasari's Angabe offenbar irrig. Durch das Empfehlungsschreiben der Johanna della Rovere vom October 1504, so wie durch die in demselben Jahr dem Herzog von Urbino gefertigten Bilder, hat sich schon ergeben, dass Rafael das erstemal von jener Stadt aus nach Florenz reiste, um die Werke des Leonardo da Vinci kennen zu lernen; und auch in

cum, besonders bei den Künstlern, eben so grosses Aufsehn, als er in der Kunstgeschichte jetzt noch als eines der wichtigsten Ereignisse jener Zeit betrachtet wird.

Auf seinem Weg über das Gebirge gelangte Rafael zum Kloster Vallombrosa und dürfte dort einige Tage verweilt haben, um die Portraite zweier ihm befreundeten Ordensgeistlichen zu malen, indem sie, der meisterhaften Behandlung nach, sicher in jener Zeit entstanden sind. Nachdem sie drei Jahrhunderte hindurch sorgfältig in jenem Kloster aufbewahrt wurden, kamen diese Bildnisse mit andern Kunstgegenständen aus den aufgehobenen Kirchen und Klöstern in die Akademie nach Florenz. Das eine stellt den gemüthlichen Ordensgeneral Blasio, das andere den geistreichen Don Baldassare vor. Zwei herrlich gemalte Köpfe von der schärfsten Zeichnung und voll Geist und Leben in der Ausführung. Beide im Profil gegeneinander gerichtet, wenden den Blick nach oben, woraus zu schliessen ist, dass sie ursprünglich ihre Stelle zu den Seiten eines Krucifixes oder Andachtbildes einnahmen. Sie sind in Tempera gemalt, da wahrscheinlich Rafael im Kloster keine Ölfarben vorfand.

Zu Florenz angelangt, malte Rafael für Domenico Canigiani das schöne Bild der h. Familie, welches aus diesem Hause in den Besitz der Grossherzoge von Toscana kam, dann als Brautgeschenk an Anna Maria de' Medici, Tochter Cosimus III, in die Düsseldorfer Gemäldegallerie des Churfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, und zuletzt in die Münchner Pinakothek gelangt ist. Wir sehen in demselben die h. Jungfrau, welche sich mit dem Christkinde auf

diesem 1506. Jahre, wo er eben so gewiss in Urbino arbeitete (wie z. B. das Portrait des Herzogs und das des Bembo beweisen), können wir Rafael ohne unnöthiges, weites Hin- und Herreisen nur von Urbino aus seine dritte Reise nach Florenz antreten lassen, um des Michel Angelo Carton zu bewundern. Eine Vorstellung der Hauptgruppe von diesem nun zerstörten Werke gewährt die Copie in Ölfarbe nach der von Bastiano da San Gallo im Besitz des Hrn. Coke zu Holkham, von welcher Schiavonetti einen braven Stich geliefert hat. S. meine Kunstreise durch England und Belgien S. 194.

einem Wiesengrund in der Nähe der Stadt niedergelassen, wohl um in der Einsamkeit sich in dem in ihrer Hand haltenden Psalter zu erbauen. Da kommt Elisabeth mit ihrem kleinen Johannes hinzu, kniet bei Maria nieder und lässt die beiden Knaben sich freudig begegnen, deren gegenseitige Gedanken in dem „Ecce Agnus Dei" auf dem Pergamentstreifen angedeutet sind. Joseph, der auch hinzugekommen, stützt sich mit beiden Händen auf einen Stab, und scheint mit Elisabeth im Gespräch zu sein, während Maria tief bewegt die bedeutungsvolle Unterhaltung der Kinder betrachtet. Oben aus den Wolken schauen sechs Engelknaben, immer drei zu jeder Seite, der himmlischen Scene auf Erden bewundernd zu, und mildern in der Composition die strenge Pyramidalform der Hauptgruppe [1]). Ein köstliches Bild voll Rafaelischer Grazie und Schönheit.

Wichtiger noch für Rafael's sich entwickelndes Talent war der Auftrag, welchen Atalante Baglioni zu einem Bild der Grablegung Christi für die Franciscanerkirche zu Perugia ihm ertheilte, als er sich nach der Wiederbesetzung der Stadt durch Gio. Paolo Baglioni kurze Zeit daselbst aufhielt. Um aber seine Studien mit mehr Erfolg fortsetzen zu können, und eingedenk des Gewinnes, welcher ihm durch Umgang, Rath und Urtheil der ausgezeichnetesten Künstler zu Theil geworden war, kehrte er nach Florenz zurück. Hier hoffte er nun den Carton für das bestellte Bild zu grösserer Vollkommenheit bringen zu können. In der That bewies Rafael in dieser Grablegung (jetzt im Palast Borghese befindlich) zuerst, welche gründliche Studien er gemacht und welcher tiefen Charakteristik er fähig sei. Wie ernst es ihm bei diesem Bilde war zu zeigen, was er in der Kunst vermöge, erkennen wir noch jetzt aus den vielen uns erhaltenen Entwürfen und Studien zu demselben.

1) Unverzeihlicher Weise wurden die Engel von einem Düsseldorfer Gallerieinspector, der keinen Gefallen daran fand, ausgeschliffen und mit einem Luftton übermalt; überhaupt ist das Bild stark verwaschen.

So sind allein in England vier Entwürfe zu der Darstellung der Grablegung vorhanden: zwei derselben aus dem Cabinet Crozat, welche der Graf von Caylus in Kupfer gestochen, stellen wirkliche Grablegungen vor, worin der Leichnam des Heilandes auf ähnliche Art, wie in dem Bilde, von zwei Männern getragen wird. In der einen Skizze kniet Maria mit gefaltenen Händen klagend, von Johannes und den Frauen umgeben. Die andere, wo Magdalena herbeieilt, ist, weil die Figuren unbekleidet sind, irrig der Tod des Adonis genannt worden. Frühere Entwürfe scheinen die zwei anderen Federzeichnungen zu sein, wo der Leichnam Christi mit dem Kopfe auf dem Schoose der Maria ruht, und mit dem untern Theile des Körpers auf dem der dabei knienden Magdalena. Von ausgezeichneter Schönheit ist besonders der eine dieser Entwürfe, welcher im Faltenwurf noch entfernt an die Manier des Perugino erinnert; er befand sich ehedem in der Sammlung Fries in Wien und ist vortrefflich von C. Agricola gestochen. Den andern, aus der Sammlung Denon in Paris, hat Landon in seinem Werke über Rafael unter N. 297 in Umriss gegeben. So schön und originell indessen auch letztere Compositionen sind, so scheint Rafael doch für diejenige, welche Andrea Mantegna in Kupfer gestochen, und die er sich selbst in sein schon öfters angeführtes Skizzenbuch abgezeichnet [1]), eine solche Vorliebe gehabt zu haben, dass er glaubte sich von jener Composition nicht ganz entfernen zu dürfen; zum wenigsten ist die Einwirkung derselben auf die seinige nicht ganz in Abrede zu stellen. Indessen hielt er sich keinesweges streng daran, sondern vervollständigte und bildete sie nach seiner Individualität und nach seinem höhern Sinne für Schönheit um, wie er dieses schon früher mit einigen Compositionen seines Meisters gethan, und wie dieses überhaupt in den frühern Epochen der sich lebendig entwickelnden Kunst öfters zu geschehen pflegt, wo ein vor-

1) Siehe das Werk des Ab. Celotti Tab. XXI und XXII und in meinem Verzeichniss No. 45.

handenes Thema nach allen Seiten hin aus- und durchgebildet wird, bis dass es den höchsten Grad möglicher Vollkommenheit erlangt. Auch Rafael liess nie die alten Traditionen und Typen ausser Acht, und hat mehreren derselben den höchsterreichbaren Grad der Vollendung gegeben. Von den vielen einzeln für das Bild der Grablegung gemachten Studien will ich hier nur zwei erwähnen. Das eine, aus der Sammlung des Marchese Antaldo Antaldi aus Urbino, befindet sich nun im Nachlass Lawrence in London. Es stellt die Frauengruppe vor, wo in die Figur der dahinsinkenden Maria sehr bewegt und richtig das Skelett vom Meister hineingezeichnet ist, um sich so über die Bewegung der Gestalt gründliche Rechenschaft zu geben. Das andere Studium, mit nach dem Leben gezeichneten Figuren, bezieht sich auf die Hauptgruppe und weicht etwas von dem ausgeführten Bilde ab. Es befindet sich in der Florentiner Sammlung und wurde von Mulinari gestochen.

Dieser vorbereitenden Studien ist hier etwas ausführlich gedacht worden, um zu zeigen, welche Anstrengungen es sich Rafael hat kosten lassen, um den Erwartungen zu entsprechen, zu denen seine früheren Arbeiten berechtigt hatten, und um somit, wie Vasari berichtet, in gleichem Grade und eben so verdienten Ruhm zu erwerben, wie Leonardo da Vinci und Michel Angelo ihn grade damals durch ihre Werke in Florenz erlangten. Nachdem Rafael den Carton vollendet hatte, reiste er damit nach Perugia, um ihn dort auszuführen, wie dieses Vasari, der in Florenz genaue Kunde darüber erhalten haben konnte, ausdrücklich berichtet. In dem sorgfältig ausgeführten Bilde sehen wir nun den überaus edel gestalteten Körper des Heilandes von zwei jungen, trauernden Männern zu Grabe getragen, während Maria Magdalena in ihrem ungestümen Schmerz noch einmal herbeieilt und die Hand, die sich so oft zum Segnen erhoben, auf die ihrige legend, zum letztenmal das Antlitz dessen betrachtet, der ihr Alles auf Erden war und Alles über allen Begriff in der Zukunft werden sollte. Neben ihr steigt Joseph von Arimathia zur

Grabeshöhle hinauf, das Werk der Liebe und der Trauer zu vollenden, während der treuliebende Jünger Johannes händeringend über Joseph's Schulter auf den Herrn und Meister herabsieht, als könne er dessen Tod nicht für möglich halten. Maria aber, in einiger Entfernung von tiefem Schmerz überwältigt, sinkt bewusstlos in die Arme von drei sie umgebenden Frauen, deren Trauer über den Verlust ihres Heilandes hier vorübergehend durch die Sorge um dessen Mutter gemildert wird. In der Ferne sieht man den Calvarienberg, und im Vorgrund steht Rafael's Name mit der Jahrszahl 1507.

Dass Rafael bei der Ausführung dieses Bildes alle seine Kräfte aufgeboten, lässt sich eben sowohl aus den oben angeführten sorgfältigen Vorbereitungen schliessen, als dieses auch das grosse Lob und die Bewundrung bezeugen, welche diesem Bilde alle Künstler der verschiedensten Zeiten gezollt, von Vasari an, der es ein göttliches Gemälde nennt, bis zu Mengs und den noch lebenden Malern.

Als Beiwerke der Haupttafel malte Rafael in einem kleinern viereckten Felde die halbe Figur von Gott Vater von Engeln umgeben, welche sich noch in der Kirche S. Francesco zu Perugia vorfindet. In der Altarstaffel führte er grau in grau die theologischen Tugenden in drei Runden mit dazwischenstehenden kleinen Genien auf meisterhaft geistreiche Weise aus. Diese befinden sich jetzt in der Sammlung des Vatican.

Nachdem Rafael dieses Werk vollendet und in Perugia gezeigt hatte, was er in Florenz gelernt, kehrte er wieder nach dieser Stadt zurück, um einestheils seine Studien fortzusetzen, anderntheils mannigfache Aufträge zu vollenden. Als ein Bild, welches, dem Charakter der Zeichnung nach, zu derselben Zeit wie die Grablegung entstanden, ist die herrliche, halbe Figur in Lebensgrösse der Catharina von Alexandrien zu bezeichnen, welche jetzt im Besitz des Hrn. W. Beckford in Bath ist. Voll himmlischer Begeisterung wendet sie ihr von Schönheit strahlendes Ant-

litz dem Licht des Himmels zu, von dem ihr die Weisheit gekommen, durch die sie die der Weisen dieser Erde zu Schanden gemacht. Das herrliche Bild ist zwar nicht mit so strengem Studium, als die Grablegung vollendet, sondern nach vorbereitenden, noch vorhandenen Entwürfen, mit einer höchst geistreichen Leichtigkeit behandelt, die bei Rafael's grossem Talent so bezaubernd ist und, als ein fast unmittelbarer Erguss seines Genies, oft seiner studirteren Behandlungsweise vorgezogen wird. Das Bild ist durch den allerdings schönen Stich von Desnoyers dem Publicum bekannt; allein auch hier bestätigt es sich, dass jeder Kupferstich nach einem grossen Meisterwerk immer nur ein ungenügendes Abbild ist, und dass, wenn man demnächst das Original ansichtig wird, man beinahe etwas noch ungekanntes zu erblicken glaubt.

In diese, wenn nicht in eine etwas frühere Zeit, ist auch die Entstehung eines Portraits zu setzen, welches in Zeichnung und Haltung sehr an die Behandlungsweise des Leonardo da Vinci erinnert. Es befindet sich im Pariser Museum, und zeigt einen jungen Mann, wie er sich auf ein Gesimms auflehnt und ernst-nachdenkend, beinahe schwermüthig aus dem Bilde sieht; eine Stimmung, welche durch den dunkeln Ton der schwarzgekleideten Figur, die sich auf einen hellen landschaftlichen Grund absetzt, noch sehr erhöht wird.

Einen heitern Eindruck macht dagegen in demselben Museum das überaus anziehende Bildniss eines Jünglings mit blonden Haaren und blauen Augen, der seinen Kopf ungezwungen auf den Ellbogen stützt und anmuthsvoll in jugendlicher Unbefangenheit nach dem Beschauer sieht. Das etwas flüchtig, aber mit Sicherheit behandelte Bild ist wohl in einer spätern, wenn auch noch in der Florentiner Epoche entstanden.

Von grosser Lieblichkeit ist auch jenes Madonnenbild aus dem Hause Tempi, nun im Besitz des Königs von Baiern, welches zwar durch viele Kupferstiche bekannt ist, aber neu an Reiz erscheint, wenn man es selbst zu sehen das

Glück hat. Mit welcher Innigkeit drückt hier die Mutter das Kind an ihre Brust, im Begriff ihre Liebe mit einem, mit tausend Küssen zu besiegeln! — Rafael aber, nach seinem feinen Gefühl für das Angemessene, malte, so viel Madonnenbilder er auch entwarf, nie den Moment des Küssens selbst, als etwas zu Irdisches und in der Idee gewissermassen jene Ehrfurcht verletzendes, welche bei der wärmsten Liebe der heiligen Mutter, doch dem göttlichen Kinde gebührt.

Ein Madonnenbild von ausgezeichneter Schönheit und geistreicher Behandlung ist auch das aus dem Hause Niccolini in Florenz, nun im Besitz des Grafen Cowper in seinem Landsitz Penshangar. Es ist mit der Jahrszahl 1508 bezeichnet und, wenn auch ungenügend, in meiner „Kunstreise durch England" abgebildet. Maria, fast im Profil gesehen, betrachtet hier liebreich das Jesuskind, welches auf einem Polster in ihrem Schosse sitzt und lächelnd den Beschauer ansieht. Dieser bis an das Affectirte streifende Ausdruck des Kindes ist dem ähnlich, welchen wir schon bei den zwei Engeln in dem Frescogemälde in S. Severo angetroffen haben und in nachfolgendem Madonnenbild aus dem Hause Colonna wiederfinden werden.

Diese jetzt im Berliner Museum befindliche h. Jungfrau ist übrigens eine überaus graziöse Gestalt von leichter, sozusagen momentaner Bewegung. Ein Büchlein zum Lesen in der einen Hand, fasst sie mit der andern das Christkind, welches anmuthig in der Bewegung, sich an dem Brustsaum des Kleides seiner Mutter hält. Das Bild, ein freier Erguss der Phantasie, sehr flüchtig aber geistreich behandelt, ist noch weniger ausgeführt als das oben erwähnte, oder vielmehr es ist eines von jenen Bildern, welche Rafael unvollendet in Florenz zurückliess, als er den Ruf nach Rom erhielt. In den „Italienischen Forschungen" ist die Meinung aufgestellt, dass dies das Bild sein könne, welches nach Vasari für einen Edelmann in Siena bestimmt war, und an dem Ridolfo Ghirlandajo den blauen

Mantel vollendete. Allein dem Bilde fehlt durchgängig die letzte Hand, so selbst dass einige Stellen des Grundes nicht einmal mit Farben übergangen sind. Die goldenen Zierrathe, welche immer zuletzt aufgesetzt werden, dürfen nicht irre machen; denn sicher sind sie von späterer Hand hinzugefügt, um dem Bild das Ansehn zu geben, als ob es wirklich vollendet sei.

Weit mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat die Angabe des Mariette, dass das Madonnenbild, welches unter dem Namen „la belle Jardinière" bekannt ist, jenes von Rafael für den Sienesischen Edelmann gemalte Bild sei, um so mehr, da dasselbe nach einer bei Lepicié [1]) aufgenommenen Tradition von jenem durch König Franz I erstanden worden. Auch wird die Hülfe des Ridolfo durch einige Verworrenheit am untern Theil des tiefblauen Mantels wahrscheinlich, da doch der übrige Theil des Bildes mit viel Studium und sehr geistreich behandelt ist. Zuletzt muss noch erwähnt werden, dass Mariette einen Entwurf zu diesem Bilde besass, auf dessen Rückseite sich einige Studien zu der Grablegung im Palast Borghese befanden, was über dessen Entstehungszeit keinen Zweifel übrig lässt. Rafael von unerschöpflichem Reichthum an neuen Motiven zu Madonnenbildern, zeigt uns hier die Mutter des Heilandes, wie in völliger Zurückgezogenheit aufgewachsen, in der reinsten Jungfräulichkeit. Mit niedergeschlagenen Augen blickt sie in unbeschreiblicher Unbefangenheit nach dem Christkind herab, und scheint das Bild des Sohnes Gottes in sich aufzunehmen, wie ein spiegelglatter See ein lichtvolles Bild in gemildertem Glanze aufnimmt und wiederstrahlt. Und welcher Zauber liegt in dem reinen schönen Oval ihres Antlitzes, der sanft gewölbten Stirne, dem treuen Blick der langbewimperten Augen, der vollen und doch feinen Form der Nase und dem anmuthsvollen, halb geöffneten Munde? —

1) Siehe Catalogue raisonné des tableaux du Roy etc. par M. Lepicié. Paris 1752 p. 81.

Wie jugendlich graziös und liebevoll lehnt sich das Christkind auf ihrem Fusse stehend, an ihren Schoos, und sieht so ehrlich fromm und in Liebe zu der Mutter empor, dass Worte fehlen, dieses zum göttlichen erhobene menschliche Verhältniss auszusprechen. So ist es denn wohlthuend in dem kleinen dabei niederknienden Johannes ein Organ der empfundenen Bewunderung zu finden, welche dieser auf eine so seelenvolle Weise ausspricht, dass Sinn und Gemüth in gleichem Masse erfreut und befreidigt werden. Auf diese Weise ist Rafael's bildende Kunst, wie sie es nach der ältesten Ansicht sein sollte, eine stumme Dichtkunst, in welcher, wie in der schweigenden Natur, geistige Gedanken, Begriffe, Empfindungen, deren Ursprung die Seele ist, durch Formen in das Reich der sinnlichen Erscheinung treten.

Rafael scheint auch um diese Zeit jenes Madonnenbild gemalt zu haben, in welchem Maria von dem schlafenden Christkind einen Schleier aufhebt, um es dem kleinen Johannes zu zeigen, der kniend und lebhaft bewegt auf dasselbe hindeutet. Wohin indessen das Originalbild gekommen? ist unbekannt. So viel vortreffliche Copien davon auch vorhanden sind: alle stimmen sowohl in den wesentlichen Theilen, als auch in der Landschaft überein, daher nicht angenommen werden darf, es seien Bilder nach einem Carton Rafael's, der noch in der Florentiner Akademie aufbewahrt wird; denn auf diesem sind nur die Figuren ohne Landschaft. Späterhin in Rom wiederholte Rafael diese Composition in einem kleinern, schmälern Format und mit der Abändrung, dass hier der kleine Johannes die Händchen verehrend zusammenlegt. Auch die Landschaft ist hier verschieden. Dieses köstliche Bildchen, unter dem Namen „Le sommeil de Jesus" oder „La Vierge au linge" und „au diadème" bekannt, befindet sich im Pariser Museum.

So wechselte Rafael ab mit Fertigung gründlich und fleissig behandelter Gemälde, woran er die ernstesten Studien wendete, und solcher, die mit Kenntniss leicht hinge-

worfen, als freie Ergüsse seines reichen Geistes zu betrachten sind, die aber seiner künstlerischen Entwicklung ein eben so grosses Bedürfniss waren, als das Ringen nach höchster Vollendung und Durchbildung. Andrerseits gewährte ihm diese Verfahrungsweise den Vortheil, verschiedenartigen Anforderungen Genüge zu leisten, und hiedurch die Mittel zu erwerben, um sich in eine behagliche äussere Lage zu versetzen. In dieser Zeit seiner sich entfaltenden Blüthe machte Rafael die nähere Bekanntschaft mit dem ihm an Jahren überlegenen Dominicaner Fra Bartolomeo di S. Marco, welcher, nachdem er längere Zeit die Malerei aufgegeben, sich ihr wieder zugewendet und ein grosses, herrlich colorirtes Gemälde in der Marcuskirche ausgestellt hatte [1]). Nachmals erstand es König Franz I. Da nun Rafael an dieses Meisters schöner Art zu coloriren ungemeines Wohlgefallen fand, so suchte er dessen Bekanntschaft. Beide gewannen eine solche Freundschaft zu einander, dass sie viele angenehme Stunden zusammen verlebten und ihre Kenntnisse gegenseitig austauschten. Rafael, der schon unter Pietro Perugino ausgezeichnete Kenntnisse in der Perspective erworben hatte, theilte sie dem Fra Bartolomeo mit, und dieser dagegen unterwies ihn in seiner grossartigen Anordnung der Gewänder, seinem breitern Auftrag der Farben und in seiner schönen Behandlungsweise der Carnation. Ja, der junge Urbinate, nach der Leichtigkeit sich das Vortreffliche, wo er es sah, anzueignen, und im hingebenden Enthusiasmus für seinen neuerworbenen Freund, ahmte dessen ganze Art und Weise so sehr nach, dass die Tafel, welche er damals für den Altar der Familie Dei in S. Spirito zu Florenz in Arbeit hatte, bei dem ersten flüchtigen Anblick für ein Werk des Frate könnte gehalten werden. In dem Bilde zeigt sich uns in einer mit Säulen ge-

1) P. Serafino Razzi, Istoria degli uomini illustri Domenicani. 1596. p. 366: „l'anno 1500, 26 Luglio (Fra Bartolomeo) si vestì frate . . . . . dopo quattro anni riprese l'arte del dipingere. Siehe auch Vasari im Leben des Künstlers.

zierten hohen Nische, auf erhöhtem Throne sitzend die h. Jungfrau, welche das Christkind voll mütterlicher Wonne an ihr Herz drückt. Dieses in naiver Anmuth schaut nach dem Apostel Petrus, der neben dem h. Bruno zu der einen Seite des Bildes steht, während auf der andern der Apostel Jacobus minor und der Kirchenvater Augustinus den Heiland zur Verehrung der Gläubigen anzuempfehlen scheinen. Allerliebst sind zwei beisammen vor den Stufen des Throns stehende Engelknaben, die ein Loblied zu Ehren der h. Jungfrau anstimmen. Und oben schweben zwei Engel und lüften den Vorhang des Baldachins, um gleichsam das Geheimniss, dass der Sohn Gottes auch des Menschen Sohn geworden ist, allem Volke zu offenbaren. Da Rafael das Bild unvollendet zurückgelassen, so verkauften es dessen Schüler und Erben Giulio Romano und Gio. Francesco Penni an den päpstlichen Kanzlei-Präsidenten Baldassare Turini, der es in der Landdechanei seiner Vaterstadt Pescia aufstellen liess. Späterhin erstand es der Grossherzog von Toscana, und jetzt ist es im Palast Pitti unter dem Namen der Madonna del Baldachino bekannt.

Noch geschieht mancher anderer Bilder Erwähnung, welche entweder Rafael in der Art des Fra Bartolomeo behandelt haben soll, oder die von diesem herrührend, durch Rafael's Beihülfe vollendet worden seien, worauf wir, als unsichere Angaben, an seinem Ort zurückkommen werden. Dass übrigens Rafael dem Frate einst zu solchem Dienst erbötig war, bezeugt die Hülfe, die er ihm später in Rom bei dem Bilde des Apostels Petrus leistete, wie wir im Verfolge sehen werden. Überhaupt war Rafael von der liebenswürdigsten Gefälligkeit und half seinen Freunden und Schülern, wo und wie er nur immer konnte. So sendete er gegen Ende seines Aufenthaltes in Florenz seinem vielgeliebten Mitschüler Domenico di Paris Alfani eine köstliche Zeichnung zu einer heiligen Familie, der, als er ein Altarblatt für die Carmeliterkirche in Perugia zu malen hatte, seines Freundes Talent für den Entwurf in Anspruch nahm. Die mit besonderm Fleiss ausgeführte Zeichnung befindet

sich nun in der vom Maler Wicar seiner Vaterstadt Lille vermachten Sammlung [1]) und gewährt uns noch zum Überfluss die volle Gewissheit obiger Angabe durch einige Zeilen von Rafael's Hand, folgenden Inhalts: „Vergesst es nicht Menecho (Domeneco) und sendet mir Ricciardo's Liebeslieder [2]) der Raserei, die ihn befallen, als er auf die Reise ging; erinnert auch den Cesarino [3]), dass er mir jene Predigt schicke, und empfehlt mich ihm. Vergesst auch nicht Frau Atalante [4]) zu ersuchen mir das Geld zukommen zu lassen, und seht, dass ihr es in Gold [5]) erhaltet, und sagt auch dem Cesarino, dass er sie darum ansuche. Und wenn ich noch etwas anders (als diese für ihn gemachte Zeichnung) für euch thun kann, so schreibet mir."

Einen andern Zug von Rafael's Freundlichkeit hat uns Vasari im Leben des Jacopo Puntormo aufbewahrt. Als Rafael nämlich einst in die Werkstätte zu Mariotto Albertinelli kam, zeigte ihm dieser voll Freude ein überaus zart und geistreich behandeltes Bildchen, das erste Werk seines erst 14 Jahr alten Schülers Jacopo da Puntormo. Rafael stimmte nun nicht nur in dessen Lobpreisung ein, sondern verhiess auch dem jungen Künstler zu dessen grosser Ermunterung und Freude, dass er noch ein grosser Meister werden würde.

Rafael hatte indessen durch seine genialen Werke und durch die bedeutenden Verbindungen, die er erworben, so sehr an Ansehn und Ruf gewonnen, dass er sich Hoffnung

1) Siehe im Catalog der Zeichnungen N. 518.

2) Istramboti - Strambotti oder Strambottolo, eine Art italienischer Liebeslieder, meist in Octaven, welche der Liebhaber seiner Geliebten singt.

3) Cesare di Francesco Rossetti, ein sehr geschickter Metallarbeiter aus Perugia, der wegen seiner kleinen Gestalt Cesarino genannt wurde.

4) Atalante Baglioni, für die er die Grablegung gemalt hatte.

5) In Gold — woraus hervorzugehen scheint, dass er damals eine Reise — ob die nach Rom? — vorhatte.

machen durfte, mit einer öffentlichen Arbeit in Florenz beauftragt zu werden, wie nachfolgender Brief an seinen Oheim Simone Ciarla beweist, worin er um einen Empfehlungsbrief vom jungen Herzog von Urbino, Francesco Maria della Rovere, Präfecten von Rom, an den Gonfaloniere Pietro Soderini in Florenz bittet, da dieser die Ausschmückung eines Zimmers zu vergeben habe. Wahrscheinlich ist hier von dem Zimmer im alten Palast die Rede, welches Pietro Luzzi, il Morto da Feltro genannt, mit einigen Malereien und Grottesken ausgemalt, die aber nachmals zerstört wurden, als man es für den Herzog Cosimo einrichtete. Der Inhalt jenes Briefes ist folgender:

An meinen werthen Oheim Simone di Battista de Ciarla aus Urbino.

Werther gleich einem Vater!

Ich habe euern Brief erhalten, womit ihr mir den Tod S. H. unsers Herzogs anzeigt; Gott nehme dessen Seele gnädig auf! Wahrhaftig ich konnte euern Brief nicht ohne Thränen lesen, indessen das ist vorüber und nicht zu ändern; man muss sich daher geduldig in den Willen Gottes ergeben. — Ich schrieb neulich an meinen Oheim, den Priester (D. Bartolomeo Santi), dass er mir die kleine Tafel schicke, welche dem Madonnenbild der Präfectin (Giovanna della Rovere) als Deckel diente; aber er hat sie mir nicht gesendet. Ich bitte euch daher, dass ihr ihn wissen lasst wenn jemand hierher reist, auf dass ich die gnädige Frau befriedigen kann; denn wisst, dass man ihrer jetzt nöthig haben wird. Noch bitte ich euch, liebster Oheim, dem Priester und der Santa (Rafael's Tante, die mit ihrem Bruder im väterlichen Hause wohnte) wissen zu lassen, dass, wenn der Florentiner Taddeo Taddei, von dem wir schon öfters geredet haben, nach Urbino kommt, sie ihm alle Ehre erzeigen, ohne irgend etwas zu sparen, und auch ihr werdet aus Liebe zu mir ihm alle mögliche Gefälligkeiten erzeigen, da ich ihm in Wahrheit so sehr als irgend einem lebenden Menschen verbunden bin. Für die Tafel habe ich

keinen Preis gemacht und würde es nicht thun, auch wenn ich es könnte, denn es wird besser für mich sein, wenn sie abgeschätzt wird; daher habe ich euch nicht geschrieben, was ich nicht konnte und jetzt noch nicht kann; auch kann ich euch keine andere Nachricht geben, als dass mir der Besteller besagter Tafel gesagt hat, dass er mir Arbeiten bis zu 300 Ducaten in Gold geben wolle, für hier und nach Frankreich [1]). Nach den Festen schreibe ich euch vielleicht, wie hoch sich die Tafel beläuft, wozu ich jetzt den Carton gemacht habe, und nach Ostern werden wir dabei sein. Es wäre mir sehr lieb, wenn es möglich wäre, einen Empfehlungsbrief von dem Herrn Präfecten an den Gonfaloniere in Florenz zu erhalten, wie ich es vor wenig Tagen dem Oheim und dem Giacomo geschrieben habe, dass sie mir ihn von Rom kommen lassen, denn er könnte mir sehr nützlich in Bezug auf eine Arbeit in einem Zimmer werden, welche zu vergeben von S. H. abhängt. Ich bitte euch, schickt mir ihn, wenn es möglich ist, und ich glaube, dass wenn beim Herrn Präfecten darum für mich angesucht wird, er ihn sicher wird ausfertigen lassen, und empfehlt mich ihm vielmals als seinen alten Diener und Bekannten, so empfehlt mich auch dem Meister .... und dem Redolfo [2]) und allen Andern.

Den XXI. April MDVIII. [3])

Euer Rafael Maler in Florenz.

1) Wahrscheinlich ist hier die Rede von Gio. Battista della Palla, welcher zu jener Zeit viele Kunstwerke in Florenz aufkaufte, um sie an König Franz I zu verhandeln. Siehe Vasari im Leben des Fra Bartolomeo und des Andrea del Sarto.

2) Wahrscheinlich Ridolfo Zaccagna, Sohn seiner Tante Lucia, geborne Ciarla.

3) Das Datum im Originalbrief ist halb erloschen, aber aus dem noch übriggebliebenen XI geht bestimmt hervor, dass der Brief vom XXI April ist, da der Herzog von Urbino am XI. desselben Monats gestorben, wie sich dieses in dem öffentlichen Register des Quartiers der Posterla in Urbino verzeichnet findet: Die XI mensis

Von welchen Bildern in diesem Briefe die Rede ist, lässt sich jetzt nicht mehr ermitteln; der angeführte Carton scheint aber der zur Altartafel für die Familie Dei zu

aprilis 1508. Guidubaldos Urbini Dux et S. R. Ecclesiae Capitanus generalis circa horam quintam noctis decessit, et ab hac vita migravit in civitate Fori Sempronii, sedente Julio II. P. M. — B. Baldi berichtet darüber: Der Herzog Guidobaldo, da er so sehr am Podagra litt, liess sich nach Fossombrone bringen, wo die Luft milder als in Urbino ist. Allein er starb daselbst am 11. April 1508 im Beisein der Herzogin Elisabetta, des Francesco Maria della Rovere, Ottaviano Fregoso, Baldassare Castiglione, Pietro Bembo, der Emilia Pia Witwe u. a. m. — Des Herzogs Gemahlin, als der Tod ihr alle Hoffnung genommen hatte, warf sich vor tiefem Schmerz ausser sich auf den Verstorbenen, bedeckte sein Antlitz mit Küssen und blieb dann wie todt bei ihm liegen. Wieder ins Leben zurückgebracht, klagte sie, dass man sie nicht mit ihrem geliebten Gemahl habe sterben lassen, ass und trank nichts während zwei Tagen und war vor Schmerz fast unkenntlich. — In feierlichem Zug ward nun die Leiche des Herzogs von Fossombrone nach Urbino getragen und im Saal des Palastes auf prachtvollem Katafalk, mit schwarzem goldbesetzten Brokat überdeckt, ausgestellt. Der Körper war mit rothen Beinkleidern und einem schwarz damastnen Rock bekleidet, mit einem Barett auf dem Kopf, nach dem Gebrauch jener Zeit und wie der Herzog von trefflicher Hand (von Rafael) portraitirt ist. — Zwei Tage darauf, am 13. April, überreichten die Prioren dem jungen Erbprinzen Francesco Maria della Rovere die Schlüssel und Fahnen der Stadt. Als er demnächst ausritt, umgab ihn das Volk und rief: Herzog! Herzog! u. s. w. und als er nach dem Hof zurückgekehrt war, nahmen die jungen Leute ihm sein Pferd und den mit Goldstoff besetzten Mantel ab, während 11 der Bürger mit ihm zur Herzogin gingen, welche, noch von Schmerz entstellt, eine ergreifende Rede ans Volk hielt und es bat auf den Präfecten dasselbe Wohlwollen zu übertragen, welches sie dem verstorbenen Herrn erwiesen hatten. — Im Dom wurde nun ein grosser, prächtiger Katafalk nach der Angabe des Girolamo Genga errichtet, der in mehreren Säulenordnungen übereinander, gleich einem Grabmonument, die verschiedenen Thaten des Herzogs zeigte. Am 2. Mai feierte man die Exequien, bei welchen Lodovico Odazio die von Pietro Bembo bekannt gemachte Leichenrede hielt. — Wahrscheinlich veranlassten diese Feierlichkeiten den gelehrten Taddeo Taddei nach Urbino zu reisen, um so mehr, als er dort seinen Freund Pietro Bembo traf.

sein. Noch ist dabei zu bemerken, dass aus der Stelle: „nach Ostern werden wir dabei sein", sich schliessen lässt, Rafael habe schon damals Gehülfe, Schüler gehabt, die ihm bei seinen Arbeiten beistanden. Wir ersehen ferner aus dem Brief, dass sein Oheim sich nach seinen Geldangelegenheiten erkundigt hatte, wie denn in einem spätern Briefe Rafael's an ihn diese Sorgfalt um das Wohlergehen seines Neffen noch deutlicher hervortritt, indem Rafael ihm sehr befriedigende Auskunft über seine finanziellen Verhältnisse gibt.

Ob nun Rafael wirklich den gewünschten Empfehlungsbrief erhielt, und wenn er ihn erhalten, ob er Gebrauch davon gemacht u. s. w., darüber sind wir ohne alle Nachrichten; nur so viel wissen wir, dass er um die Mitte des Jahres 1508 in Eile Florenz verliess, dem Ruf nach Rom folgend, um in den Dienst des Papstes Julius II zu treten. Er liess namentlich, wie bereits gemeldet, die untermalte grosse Altartafel für die Florentiner Familie Dei unvollendet, beauftragte seinen Freund Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel einer Madonna, für einen Edelmann in Siena bestimmt, zu beendigen, und scheint demselben noch ein zweites Gemälde zur Vollendung zurückgelassen zu haben. Es ist dieses ein grösseres Bild, nun im Besitz des Hrn. Solly in London, und stellt die h. Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie auf Wolken dar, wie sie dem Apostel Thomas ihren Gürtel reicht; neben ihr stehen noch die Apostel Paulus und Philippus und der h. Franciscus. So dürften auch noch mehrere kleinere Bilder in erst vorbereitetem Zustande zurückgeblieben sein, da wir deren aus jener Epoche mehrere antreffen. Zu diesen ist das Bildchen der h. Familie zu rechnen, in welchem Joseph, auf einen Stab gestützt, auf die Jungfrau niedersieht, welche das auf einem Lamm reitende Jesuskind hält. Dann das Täfelchen, auf welchem Maria kniend das neben ihr auf einem Rasenhügel sitzende Christkind hält, da es sich verlangend nach dem kleinen, vor ihm knienden Johannes neigt, der in einem Pergamentstreifen aufmerksam zu lesen scheint. Endlich gehört noch ein Madonnenbildchen, der

Auffassungsweise nach, dieser Epoche an, welches unter dem Namen: die Jungfrau mit der Nelke, bekannt ist; von dem jedoch, obgleich es in häufigen Wiederholungen vorhanden, das Original verloren zu sein scheint.

Nach Vasari war es Bramante Lazzari von Castel Durante, Baumeister des Papstes Julius II, welcher, mit Rafael verwandt, ihm den Ruf nach Rom verschaffte. P. Guglielmo della Valle und P. Pungileoni sind dagegen der Meinung, dass Rafael sich der Vermittlung des jungen Herzogs, Francesco Maria della Rovere, Präfecten von Rom bedient habe, um den Auftrag zu den Arbeiten im Vatican zu erhalten. Da nun schon Giuliano da San Gallo, wie sein Sohn Francesco berichtet [1]), dem Papst Julius II. den Bildhauer Michel Angelo zur Ausführung seines Grabmonuments vorgeschlagen hatte, und es überhaupt in der Art des Geschäftsganges an den Höfen liegt, dass der Baumeister gewöhnlich die Künstler, welche zur Ausschmückung der Gebäude anzustellen sind, anzugeben hat, so darf auch in gegenwärtigem Fall angenommen werden, dass Bramante die Gelegenheit nicht versäumt habe, dem grossen Talent seines schon gefeierten Landsmannes einen weitern Wirkungskreis, in welchem es sich im höchsten Glanze zeigen könne, zu eröffnen. Andrerseits ist auch zuzugeben, dass der junge Herzog von Urbino, der vom Knabenalter an Rafael kannte und, wie wir gesehen haben, von seinen Wünschen, zu grösseren Arbeiten berufen zu werden, unterrichtet war, es viel bequemer und seinen Wünschen gemässer fand, ihn dem Papst für die auszuführenden Malereien im Vatican, als dem Machthaber eines fremden Staates, zu empfehlen. Endlich dürfte auch Julius, der schon Gelegenheit gehabt, Rafael mindestens in seinen Werken zu Urbino kennen zu lernen, sich bei einem hingeworfenen Worte sogleich des schönen Talentes erinnert und dessen Berufung aus eigenem Antrieb angeordnet haben. Dieses letztere wird um so wahrscheinlicher, als des grossen Herr-

1) Siehe Avv. Carlo Fea, Notizie intorno Rafaele Sanzio etc. p. 12. und in dessen Miscellanea p. 329.

schers Ruhmbegierde nicht allein die Politik, sondern entschieden auch das Gebiet der Kunst umfasste. Schon waren Bramante und Michel Angelo, die grössten der Baumeister und Bildhauer, zur Ausführung seiner grossen Pläne ihrer würdig beschäftigt, aber noch suchte er den grössten der Maler; da wird ihm Rafael von Urbino genannt, und er beruft den freudig überraschten jungen Künstler zu dem ihm angemessenen Wirkungskreise, nach dem ewigen, einzigen Rom!

III.

Rafael unter Julius II.

1508—1513.

Rafael trat nun in grossartigere Verhältnisse und in den Dienst eines Fürsten, dessen energischer Charakter, verbunden mit einem schnellen, tiefen Blick in alle weltliche Angelegenheiten, ihm nicht nur den Ruhm eines grossen Feldherrn und Herrschers erwarb, sondern der auch Kunst und Wissenschaft ehrend und die in Rom unter Alexander VI so tief gesunkene Sittlichkeit herstellend [1]), ein Leben des Friedens förderte, wie es seit den ältesten Zeiten nicht in Rom geblüht hatte. Besonders waren im Bereich der Kunst alle seine Unternehmungen so grossartig, dass, obgleich ihm die Vollendung der meisten zu erleben nicht vergönnt war, er ihnen dennoch, unterstützt durch die grossen Künstlertalente, welche er zu erkennen und zu wählen verstand, das Siegel eines überlegenen Geistes aufgedrückt hat. Ihm war es vorbehalten die grossartige Idee Nicolaus V. theilweis zu verwirklichen, nach welcher der Vaticanische Palast zu einer Art päpstlicher Stadt erweitert werden sollte, so dass nicht nur der Papst mit seinem Gefolge, sondern auch die ganze hohe Geistlichkeit, alle geistlichen Ämter, alle hohe Gäste hinlänglichen Raum darin finden

1) Siehe die Reden des Uberto Foglietta: Claror. Ligurum elogia, p. 28. Oldoino al Ciaconio III col. 249. und des Tomaso Inghirami Orat. p. 82. Auch Pietro Bembo, B. Castiglione und Lod. Ariosto rühmen in ihren Gedichten des Papstes Unerschrockenheit, Gerechtigkeitsliebe und Herstellung der guten Sitten.

sollten, um so recht eigentlich den Mittelpunkt der ganzen Christenheit zu bilden. — Er war es, der den Plan fasste, die durch Alter baufällig gewordene Basilika des Apostels Petrus auf eine Weise zu erneuen, dass sie in jeder Hinsicht den Namen der ersten Kirche der Christenheit verdiene. — Und wie er selbst in der Geschichte eine imposante Grösse erstrebte, so wollte er auch, dass sein Andenken in dem Grabmonument, welches er sich von dem gewaltigsten aller Künstler errichten zu lassen beabsichtigte, den Charakter des Imposanten trage, und an Grossartigkeit und Kunst alles übertreffe, was in dieser Art gesehen worden. — Denselben Riesengeist nöthigte er sich über seinen eigenen Glauben an sich zu erheben, und die Capelle, die sein Oheim Sixtus IV in Vatican hatte bauen und theilweise ausschmücken lassen, durch Malereien zu verherrlichen, die, den Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte entsprechend, uns bis dahin noch nicht erreichte Gestalten ursprünglicher Kraft und Hoheit vor Augen stellen.

Welche herrliche Werke er auch durch Rafael ins Leben rief, soll nun berichtet werden. Zuvörderst erinnern wir, dass Julius II, wie Paris de Grassis aufgezeichnet [1]), in keiner Weise die Zimmer im Vatican beziehen wollte, welche Papst Alexander VI bewohnt hatte, und dass alle Einwendungen des Ceremonienmeisters und dessen Vorschlag, die Portraite jenes Papstes aus den Wandmalereien herausschlagen zu lassen, vergeblich war. „Die Wände allein, entgegnete Julius, sind sie nicht hinreichend das Andenken an diesen Simoniten und Juden zurückzurufen!“ — Es wurden daher die Zimmer im obern Stockwerk eingerichtet, die zum Theil schon früher unter Nicolaus V und Sixtus IV durch Pietro della Francesca, Bramantino da Milano, Luca Signorelli, Bartolomeo della Gatta und Pietro Perugino waren ausgemalt worden.

Rafael sollte nun die noch unbemalt gebliebenen Wände

1) Siehe Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque du roi. II p. 562, und Fiorillo's Geschichte der Malerei in Italien. S. 97.

des Zimmers della Segnatura ausschmücken. Die Decke desselben war schon durch Gio. Antonio Razzi, il Sodoma genannt, ausgemalt worden, und nach den noch erhaltenen Überresten zu urtheilen, hatte er sie nur mit mythologischen Gegenständen verziert. Hieraus geht offenbar hervor, dass kurz vor Rafael's Ankunft man noch weit entfernt war, an einen Gegenstand zu denken, wie dieser ihn nun auszuführen begann. Es ist daher wahrscheinlich, dass der Papst den Künstler selbst dazu aufgefordert hatte, ihm Vorschläge für die hier auszuführenden Darstellungen zu machen. Rafael nun, von seiner grossartigen Umgebung gehoben, ergriff alsobald einen Gegenstand, welcher eben so sehr der Bestimmung des Orts angemessen war, wie der geniale Künstler sich durch dessen Wahl den hohen Ansprüchen seines erhabenen Gebieters würdig erwies.

Man hat zwar in neuern Zeiten wegen des Aufwandes von Gelehrsamkeit, welcher bis ins Einzelne in den Malereien des Zimmers della Segnatura verbreitet ist, auch die Idee dazu dem Künstler absprechen und sie entweder dem Besteller oder irgend einem Gelehrten des Hofes zuschreiben wollen. Unstreitig aber zeigt die Conception des gewählten Gegenstandes, der sich auf die geistigen Richtungen bezieht, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht, dass sie nicht von dem mehr im Leben praktisch gebildeten Julius II [1]) herrühren könne; und so sehr auch zugegeben werden muss, dass der hauptsächlich künstlerisch gebildete Maler im Einzelnen sich der Hülfe von Gelehrten bediente, wie dieses aus einem Brief Rafael's an den Dichter Lodovico Ariosto, worin er ihn wegen der

1) Als Michel Angelo das Modell für des Papstes Bronzestatue in Bologna fertigte, fragte dieser einst den Künstler, ob die lebhaft aufgehobene Rechte Segen oder Fluch bedeute? — worauf Michel Angelo gewandt entgegnete: Sie empfiehlt den Bolognesern weise zu sein. Und fragte darauf den Papst, ob er ihm in die Linke ein Buch geben solle? worauf Julius rasch erwiderte: Nein, gib mir ein Schwert, denn ich bin kein Gelehrter.

im Bild der Theologie anzubringenden Personen befragt [1]), unzweifelhaft hervorgeht, so waren doch grade damals, bei der Ankunft Rafael's in Rom, seine gelehrten Freunde nicht zugegen: Graf Baldassare Castiglione kam etwas später, Pietro Bembo erst im April 1510 und auf kurze Zeit nach dieser Stadt; auch Bernardino Divizio da Bibiena befand sich damals noch am Hof von Urbino. Rafael war also in dieser entscheidenden Zeit ziemlich sich selbst überlassen, wodurch wir in der Überzeugung bestärkt werden, dass nur seinem grossen Genius und seinem richtigen Gefühl des Angemessenen, das ihn vor allen andern Künstlern so bewunderungswürdig bei seinen Werken leitete, die Idee sowohl, wie die Ausführung jener herrlichen Wandgemälde darf zugeschrieben werden. Um das Zimmer della Segnatura nach den darin dargestellten allegorisch-symbolischen Gegenständen mit einem Wort zu bezeichnen, so könnte man es das der Facultäten nennen. Denn in ihm ist nach vier Richtungen, durch Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz der Umfang aller Wissenschaft und Erkenntniss des Menschen dargestellt, wodurch er Anfschluss über sein Verhältniss zu Gott und der Schöpfung, über sich selbst und über die gesetzlichen Einrichtungen erhält. Erwägen wir nun, dass diese Ausschmückung in einer Räumlichkeit angebracht wurde, in welcher das Oberhaupt der christkatholischen Kirche die Anordnungen unterzeichnete, die ihrer Bestimmung nach die allseitige, geistige Förderung der Heerde Christi auf Erden bezweckte, so müssen wir in der That die Wahl jener tiefsinnigen, das Allgemeine umfassenden Gegenstände als die der Verherrlichung eines solchen Ortes angemessenste preisend anerkennen.

War nun der Papst durch den Plan des Künstlers sogleich befriedigt, so wurde er es noch in vollerem Masse, als er nun die erste von ihm ausgeführte Malerei der Theologie erblickte. Ja, alle seine Erwartungen waren so sehr

1) Jonathan Richardson, Traité de la peinture etc. p. 333. Den Brief besass Cav. Pozzo, seitdem ist alle Spur davon verloren gegangen.

übertroffen und er erkannte in so hohem Grade die Fülle von Rafael's Genie, dass er sogleich beschloss alle seine Zimmer von ihm ausmalen zu lassen und befahl, dass alle darin ausgeführte frühere Malereien, so wie auch die Decke des Zimmers della Segnatura herabgeschlagen würden. Rafael aber, in Betracht der schönen Eintheilungen und der reichen Verzierungen der Decke, fand für gut nur die acht grössern Felder zu neuen Darstellungen zu benutzen, dagegen die kleinern Zwischenbilder mit mythologischen Gegenständen, so wie das Mittelbild mit des Papstes Wappen von einigen Genien gehalten stehen zu lassen.

Die vier grossen Runde im Kreuzgewölbe verwendete nun Rafael zu allegorischen Figuren, die gleichsam den grössern Wandbildern der Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz als Überschriften dienen, während er die oblongen Felder in den Ecken der Decke als Übergangsbilder benutzte, das heisst, solche Gegenstände in ihnen darstellte, welche in einer zweifachen Beziehung zu den zwischen ihnen befindlichen Hauptbildern stehen [1]). Die sämmtlichen Bilder an der Decke sind auf einem mosaikähnlichen Goldgrund gemalt.

Bei der Beschreibung dieses Zimmers della Segnatura beginnen wir mit der als Überschrift dienenden allegorischen Figur der Theologie. Sie sitzt anmuthsvoll auf Wolken und hält in der Linken ein Buch, während sie mit der Rechten nach dem Himmel auf dem unter ihr befindlichen Gemälde hinzudeuten scheint. Ihr mit einem weissen Schleier umhülltes Haupt ist, wie das der Beatrice bei Dante, mit einem Olivenkranz gekrönt, ihr Unterkleid roth, der Mantel grün, Farben, welche die theologischen Tugenden, Liebe und Hoffnung im Glauben, bezeichnen; zwei Engelknaben, oder Genien zu ihren Seiten halten Tafeln mit den Worten: „Die Kunde der göttlichen Dinge." (Divinarum rerum notitia.)

1) Auf diesen zweifachen Bezug aufmerksam geworden zu sein, verdanke ich einer freundschaftlichen Mittheilung des Professors Mosler in Düsseldorf.

Das der allegorischen Figur der Theologie entsprechende grosse Wandgemälde ist das erste, welches Rafael im Vatican ausgeführt, und wird gewöhnlich nach einer verworrenen Angabe des Vasari mit dem Namen Disputa bezeichnet. Nach seinem Hauptinhalt ist es aber vielmehr ein Bild der Concordanz, sowohl der im Himmel auf das Erlösungswerk hinweisenden heiligen des alten und neuen Bundes, als der Versammlung der Theologen auf Erden, welche das geheimnissvolle Sacrament des Leibes und Blutes Christi betrachtend, sich in ihm vereinigt fühlen. Wie im Himmel der Heiland selbst, so bildet im untern Theil das ausgestellte Sacrament des Altars den Mittelpunkt des Bildes, da es in tiefster Beziehung mit der Menschwerdung und dem Opfertode Christi, wie mit der Erlösung und Wiedervereinigung des gefallenen Menschengeschlechts mit Gott steht, und diesemnach sowohl die tiefsten Lehren der göttlichen Dinge in sich schliesst, als sie nach der christlichen Glaubenslehre den wahren Mittelpunkt aller Theologie ausmacht.

Im obern Theil des Himmels erblicken wir die heilige Dreieinigkeit: Gott Vater über Allem, umgeben von Seraphim und Cherubim und den Schaaren der Engel, welche von Ewigkeit zu Ewigkeit das „Heilig, heilig, heilig" singen. Unter ihm in der Mitte des Kreises seiner Offenbarung thront Christus der Heiland und tiefer fliegt, von Christus gesendet, der heilige Geist als Taube zur Menschheit herab. Zur Rechten Christi sitzt die in Demuth anbetende h. Jungfrau, und zur andern Seite der auf den Messias hindeutende Täufer Johannes. Etwas tiefer im weitern Halbkreise sitzen ebenfalls auf Wolken Patriarchen, Propheten und Märtyrer, als Repräsentanten der Gemeinschaft aller Heiligen. Auf jeder Seite, an beide letztere sich anschliessend, sind es deren sechs, so immer die heilige Siebenzahl darstellend. Zur Rechten Christi, von dem äussersten Ende des Halbkreises anfangend, ist zuerst der Apostel Petrus zu nennen, welcher die h. Schrift und zwei Schlüssel hält, zur Andeutung, dass ihm vor Allen die Bewahrung der heiligen Glaubenslehren und die höchste

Macht zu binden und zu lösen anbefohlen worden. Neben ihm sitzt Adam, der Erzvater des Menschengeschlechts, in der Stellung des Erwartens und Hoffens der göttlichen Gnade und Hülfe. Ihm zunächst sehen wir Johannes den Evangelisten, den Jünger, den der Heiland vor Allen geliebt, im Begriff die Worte des Lebens niederzuschreiben, die er in himmlischen Bildern geschaut. Darauf David, der irdische Stammvater des Erlösers, der erhabenste Sänger der Herrlichkeit Gottes; sodann Stephanus, der erste Märtyrer, und zuletzt noch ein Heiliger, halb durch Wolken verdeckt, die weitere Folge der Gemeinde der Heiligen andeutend.

Auf der andern Seite, zur Rechten des Beschauers beginnt die Folgenreihe mit dem Apostel Paulus, der ein Schwert hält, sowohl Denkzeichen seines Martertodes, als auch Sinnbild der eindringenden Kraft seiner Lehre. Ihm folgt in der Reihe Abraham mit dem Messer zu Isaak's Opfer, als Vorbild des Opfers Christi. Darauf der Apostel Jacobus, der dritte Zeuge der Verklärung des Herrn, und als Vorbild der Hoffnung, wie Petrus das des Glaubens ist und Johannes das der Liebe. Nun folgt Moses mit den Gesetztafeln und neben ihm der h. Laurentius, dem h. Stephanus gegenüber, wie denn diese beiden Diaconen und Märtyrer der alten Kirche in der christlichen Kunst gewöhnlich zusammengestellt sind. Zuletzt erblicken wir noch einen Helden, der entweder Josua vorstellt, oder den h. Georg als Schutzheiliger von Ligurien, dem Vaterlande Julius II, wie der Drache auf seinem Helm solches anzudeuten scheint. Die heilige Siebenzahl schliesst sich durch den neben Christus sitzenden Täufer. Unter Christus schwebt in Gestalt einer Taube in Mitten von vier Engelknaben, welche die geöffneten Bücher der Evangelien halten, der heilige Geist, Kraft und Erkenntniss verleihend, zu der gläubigen Versammlung hernieder.

Diese hat sich ebenfalls in einem Halbkreise in mannigfachen Gruppen um den erhöhten Altar vereint, auf dem die Eucharistie in einer Monstranz aufgestellt ist. Zunächst auf den beiden Seiten des Altars sitzen die vier Haupt-

Kirchenväter und gewissermassen die Säulen der römisch-katholischen Kirche. Alle übrigen darum Versammelten stehen oder knien. Der erste der Kirchenväter in der Reihe auf der linken Seite ist der h. Hieronymus, der eifrig in der Schrift forscht. Er hat zwei Bücher: die Übersetzung der Bibel und seine Briefe enthaltend, neben sich liegen. Er darf zugleich als Repräsentant des contemplativen Einsiedler- oder Klosterlebens betrachtet werden. Gegen ihm über sitzt der hauptsächlich im Kirchenleben wirkende h. Ambrosius, der Verfasser des Lobgesanges „Te Deum." In begeisterter Andacht und von himmlischen Harmonien entzückt, richtet er Blick und Hände zum Himmel. Neben ihm sitzt der von ihm zum Christenthum bekehrte h. Augustin und dictirt mit ungemein sprechendem Ausdruck seine Gedanken in die Feder eines zu seinen Füssen sitzenden Jünglings. Auf dem Boden vor ihm liegt das Buch von der Stadt Gottes, das vorzüglichste seiner Werke. Gegenüber ihm thront auf alterthümlichem Bischofsstuhle Gregor I im päpstlichen Ornate. Er ist in der chronologischen Folge der letzte der vier Haupt-Kirchenväter und hat sich um den römisch-katholischen Ritus besonders verdient gemacht. Mit freudiger Bewundrung über das Geheimniss der Eucharistie schaut er nach der ausgestellten Monstranz hin. Sein Buch über Hiob, Liber moralium überschrieben, liegt zu seinen Füssen.

Wen der im Hintergrunde zu Hieronymus hingewendete Geistliche darstellt, ist unbestimmt, vielleicht haben wir ihn für den h. Bernhard, den letzten der Kirchenväter, zu nehmen. Er weist lebhaft mit beiden Händen nach der Monstranz. Ihm gegenüber, neben Ambrosius, steht mit hoch aufgehobener Rechten ein längbartiger Theolog, in dem man Petrus Lombardus, den Meister der Sentenzen genannt, dargestellt glaubt. Er ist der Stifter der scholastischen Theologie und der erste, welcher eine Erörterung über die Sacramente verfasst hat. Weiter entfernt erblickt man den Franciscaner Scotus und den Dominicaner Thomas von Aquin; sodann zunächst hinter Augustinus stehen der Papst Anaklet mit einer Martyrpalme, der h. Bonaven-

tura, in einem Buche lesend, und auf der vordern Stufe Papst Innocenz III im Profil gesehn, seine Schrift über die Messe in der Linken haltend. Unter den hintern Figuren rechts erkennt man Dante [1]), den grössten christlichen Dichter, mit Lorbeer bekränzt, und Fra Girolamo Savanorola, den heftigen Sittenprediger in Florenz, der auf Anstiften Alexander VI als Ketzer hingerichtet, aber unter Julius II gewürdigt worden im päpstlichen Palast unter den ausgezeichnetesten Theologen der Kirche dargestellt zu werden. Ganz im Vordergrunde steht ein nach Weise antiker Philosophen gekleideter Mann, der, wie es scheint, einen noch ganz nach aussen gewendeten, nur neugierig zuschauenden jungen Heiden auf den Jüngling verweist, welcher, ein wahres Bild des Gehorsams, das vom heiligen Augustin ihm Dictirte niederschreibt.

Haben wir auf dieser Seite die Kirchenväter nur von hochgestellten christlichen Theologen und dem Altar ganz oder doch halb zugewendeten Männern umgeben gesehen, so hat Rafael dagegen auf der linken Seite die christlichen Gemeinden im allgemeinen und selbst mit ihren Häresien dargestellt. Hinter den Kirchenvätern, und dem Altar zugewendet stehen zwei Bischöfe, deren Gesichtbildungen von so bestimmter Individualität sind, dass man sie für Portraite zu halten sich genöthigt findet, und wahrscheinlich als Repräsentanten zweier bestimmten Gemeinden anzusehen sind. Der zunächst dem h. Gregor stehende, vom Rücken gesehene Mann scheint ein Gelehrter, der ablassend von seinen eigenen Meinungen, die als zwei Bücher zu seinen Füssen liegen, sich dem Altar und den Kirchenlehrern zuwendet. Endlich spricht sich völlig hingebender Glauben in den drei Jünglingen aus, welche vor dem heiligen Sacramente die Knie beugen; sie deuten auf die gläubige Ver-

1) Schon vor Rafael hatte ihn Benozzo Gozzoli in dem überaus schön von ihm ausgemalten Chor der Franciscanerkirche zu Monte Falco mit der Unterschrift vorgestellt: „Theologus Dantes nullius dogmatis expers.“ Mit ihm theilen dort noch den Ehrenplatz: „Laureatus Petrarca omnium virtutum monarca,“ und „Pictorum eximius Jottus (Giotto) fundamentum et lux.“

ehrung des Volkes, wie die vorgenannten Figuren auf diejenige der christlichen Gelehrten und Geistlichen. Dagegen zeigt sich mehr im Hintergrund eine Gruppe von vier Theologen verschiedener Art ganz vom Altar abgewendet, was offenbar eine Absonderung von der allgemeinen Kirche andeutet; noch entschiedener spricht sich die Häresie in dem im Vordergrund von mehreren Zuhörern umgebenen Sectirer aus, der aus der Schrift einen einseitig aufgefassten Lehrsatz darzulegen scheint. Diese Gruppe entspricht dem gegenüber auf der linken Seite dargestellten heidnischen Jüngling mit dem christlichen Philosophen; denn wie dieser denselben auf den Gehorsam verweist, so hier ein edler Jüngling den Grübler auf den Glauben derer, welche wir als Repräsentanten der gläubigen Geistlichen, der Gelehrten und des Volkes bezeichneten. Glauben und Gehorsam sind aber die zwei Hauptbedingungen, welche die Kirche von den Ihrigen fordert. Noch bleibt uns übrig einen Dominicaner zu betrachten, welcher an der äussersten Seite des Bildes links steht und in dem man den seeligen Fra Angelico da Fiesole erkennt. Er fand hier, als der würdigste Repräsentant der theologischen Maler, eine eben so angemessene Stelle, wie gegenüber im Bilde der Schule von Athen Meister Rafael selbst, als philosophischer Maler. Zur weitern Andeutung des allgemeinen kirchlichen Lebens sieht man im landschaftlichen Hintergrund die Erbauung einer hochgelegenen Kirche.

Als Übergangsbilder zu den nächsten grossen Wandgemälden sehen wir an der Decke nach der Seite der Jurisprudenz zu die Darstellung des Sündenfalls, als negativen Grund aller den Menschen dargereichten Heilsanstalten zur Erlösung. Auf der entgegengesetzten Seite, nach dem Bild des Parnassus zu, ist die von Apollo über Marsyas verhängte Strafe dargestellt. Befremdend erscheint anfänglich die Beziehung dieses Gegenstandes auf die Theologie, allein nicht unangemessen werden wir sie finden, wenn wir den ersten Gesang von Dante's Paradies aufschlagen und darin die Anrufung an Apollo lesen, worin der Dichter ihn bittet, gleichwie er Marsyas seiner Hülle entnommen habe,

auch ihn von seiner irdischen Hülle zu befreien und seine Brust mit seinem göttlichen Geiste ganz zu erfüllen, um so die himmlischen Bilder im Paradiese besser erkennen und beschreiben zu können. Leichter ist es, die Beziehung des Bildes auf die Poesie zu deuten: Der Sieg des Apollo ist der der wahren Kunst über die falsche, und die göttliche Strafe diejenige, welche dem Vergehen gebührt, eine göttliche Gabe nicht ihrer Bestimmung gemäss, nicht zur Veredlung des Menschen und der Verherrlichung Gottes angewendet zu haben. In der Darstellung hat Rafael statt eines Scythen, der nach der antiken und auch ihm bekannten [1]) Darstellungsweise das Urtheil an Marsyas vollzieht, einen mit Epheu bekränzten Hirten gewählt; ein anderer ist im Begriff den Gott mit Lorbeer zu krönen.

Als Überschrift zum Parnass dient die allegorische Figur der Poesie; eine herrliche Gestalt von hinreissender Schönheit und überhaupt eine der gelungensten, welche je durch die Kunst ist gebildet worden. Sie sitzt geflügelt in Wolken auf einem mit Masken, als Symbol der dramatischen Dichtkunst, gezierten Marmorsessel, und hält die ihren Gesang begleitende Lyra und einen Band mit Dichtungen in den Händen. Ihr Haupt mit dem Laub des Musengottes bekränzt, das mit Sternen geschmückte Schulterband und ihre weit ausgebreitete Schwingen deuten auf ihren Flug in höhere Regionen, wohin sie auch den Blick ihres blendend schönen Antlitzes begeistert wendet. Zu ihren Seiten sitzen zwei kleine Genien, Tafeln mit den Worten haltend: „Sie wird von der Gottheit angeweht“ (numine afflatur).

Das unter diesem Bilde befindliche grosse Wandgemälde zeigt uns den Parnass, welchen sowohl die grossen antiken, als auch neuere italienische Dichter unter sich theilen. Apollo sitzt in einem Lorbeerhain an der zu seinen Füssen entspringenden Quelle Hippokrene, und stimmt seinen himmlischen Gesang an, ihn mit einem Saiteninstrument

1) Siehe den Kupferstich nach Rafael's Zeichnung vom Meister des Würfels. Bartsch. P. G. XV. p. 206. Nr. 31.

begleitend. Die neun Musen, in zwei Schaaren getheilt, umgeben ihn zunächst. Es sind höchst anmuthige Gestalten, die aber ihrer besondern Bestimmung nach wenig charakterisirt sind, da die antike Darstellungsweise zu Rafael's Zeiten nicht so genau wie gegenwärtig gekannt war. Etwas zur Linken singt der blinde Homer die alten Heldensagen, welchem ein Jüngling aufmerksam zuhört, um sie auf die Papyrusrolle, welche er auf seinem Knie hält, aufzuzeichnen. Hinter Homer steht, neben einem andern mit Lorbeer gekrönten Dichter, Virgil, der nach dem Gott der Musen hindeutend, im Gespräch mit dem ihm zugewendeten Dante begriffen scheint. Auf derselben Seite im Vorgrund stehen neben der herrlichen Gestalt der sitzenden Sappho aus Mitylene drei lyrische Dichter im Gespräch mit der thebanischen Corinna, deren schönes Haar in vollen Massen die Schultern umwallt. Es sind Alcäus, Anakreon und Petrarca. Gegenüber im Vorgrunde rechts sitzt Pindar in begeisterter Rede zu Horaz gewendet, der bewundernd zu ihm herantritt. Die zwei darauf folgenden Dichter sind Portraite, von denen das eine den Antonio Tebaldeo vorstellen dürfte. Etwas ferner sieht man Ovid im lebhaften Gespräch mit einem der drei im Hintergrund stehenden Poeten, von denen zwei den neuern Italienern angehören.

Ersehen wir nun schon aus dieser kurzen Angabe, dass dieser Parnass eben sowohl ein italienischer, als ein antiker ist, so werden wir durch die Behandlungsweise noch viel mehr in einen der geistreichen, höhern Zirkel Italiens der damaligen Zeit versetzt: Überall begegnet uns darin italienische Sitte, Grazie und Lebendigkeit; selbst Apollo, der hier statt mit der Lyra (zwar gegen des Meisters ersten Entwurf) mit der Violine seinen Gesang begleitet, erinnert uns an die zu jener Zeit übliche Art der Improvisatoren. Wahrscheinlich wurde Rafael durch den Papst oder sonst einen hohen Gönner, welcher auf diese Weise das Andenken an einen solchen Virtuosen verewigen wollte, dazu bewogen; und da Baldassare Castiglione in seinem Cortegiano mit besonderer Auszeichnung das musikalische Talent des Giacomo Sansecondo rühmt, so dürfte zu des-

sen Gunsten der Verstoss gegen das antike Costum begangen worden sein.

Den Raum unter dem Bild des Parnasses, zu den Seiten des Fensters, benutzte Rafael zu zwei kleinen grau in Grau gemalten Darstellungen, welche vielleicht andeuten sollen, dass die Poesie erhaben ist selbst über die mächtigste, irdische Weltherrschaft; zum wenigsten erblicken wir in ihnen die Verehrung zweier der mächtigsten Fürsten für zwei der herrlichsten Dichterwerke des Alterthums: In dem einen Bilde sehen wir Alexander den Grossen, welcher die Gesänge Homer's in das Grabmal des Achilles niederlegen lässt. Die Idee zu dieser historisch nicht begründeten Darstellung, die aus der bekannten Sage entstand, dass Alexander den Achilles besonders darum glücklich pries, weil Homer seine Thaten besang, dürfte vom Grafen Castiglione herrühren, indem er jene Sage im ersten Buch seines Cortegiano als einen Beweis der Erhabenheit der Poesie anführt. In dem andern Bilde stellte Rafael dar, wie Kaiser Augustus die Freunde Virgil's, Plautius Tucca und Varius, davon abhält der letztwilligen Verfügung des Dichters, dessen Aeneis zu verbrennen, Folge zu leisten.

Im Übergangsbild an der Decke erblicken wir die allegorische Figur der Betrachtung der Weltkörper, als ein Gebiet der Wahrnehmungen und Erkenntnisse, welches eben so sehr der Poesie, als der Philosophie angehört.

Die überschriftliche, allegorische Figur der Philosophie sitzt matronenartig auf einem Sessel, der von zwei, der Ephesischen Diana ähnlichen Gebilden getragen wird. Die Bücher der Natur und der Sittenlehre liegen auf ihrem Schoos, und in den Farben und Stickereien ihres Gewandes sind sinnreich die vier Elemente dargestellt: zuoberst in dem sternbesäten Blau die Luft, dann im flammenden Roth das Feuer, weiter nach Unten in dem von Fischen durchfurchten Grün das Wasser und in dem mit Pflanzen geschmückten Braun die alles ernährende Erde. Zwei Knaben halten auf Tafeln die Inschrift: Die Erkenntniss der Ursachen. (Causarum cognitio).

Das grosse Wandgemälde, das dritte, welches Rafael

in diesem Zimmer vollendete, bezieht sich, wie schon bemerkt worden, auf die Philosophie, und wird gewöhnlich die Schule von Athen genannt. Es stellt dieses berühmte Bild eine Versammlung von Philosophen der alten Welt in einer weiten prachtvollen Halle dar, die in Forschung und Demonstrationen begriffen, und in verschiedene Schulen geordnet, uns ein überraschend klares Bild des Lebens der Philosophie vor Augen stellen. Da nun von Athen aus sich hauptsächlich die Wissenschaften über Europa verbreitet haben und in dem Bilde fast ausschliesslich griechische Philosophen dargestellt sind, so erscheint obige Benennung keinesweges unpassend. Ferner ist angenommen worden, dass Rafael bei der Hauptdisposition in dem obern Theil der Composition, oder auf dem durch vier Stufen erhöhten Plan, die Repräsentanten der höhern Philosophie und unterhalb in dem Vorgrund die Lehrer der Arithmetik, Geometrie und Astronomie versammelt habe, welche letztere Wissenschaften in der Republik des Plato als Vorbereitung zur Philosophie anempfohlen werden. Allein bei näherer Betrachtung des Werkes, und da wohl anzunehmen ist, dass bei Bestimmung und Anordnung der darzustellenden Personen die damals sehr verbreiteten zehn Bücher des Diogenes aus Laerte, Nachrichten von berühmten Philosophen enthaltend [1]), dürften gedient haben, bin ich des Dafürhaltens, dass unser Meister vielmehr in dem Gemälde der Schule von Athen den Entwicklungsgang der Philosophie bei den Griechen habe veranschaulichen wollen. Wir erblicken nämlich, auf der linken Seite des Vordergrundes beginnend, die ältern philosophischen Schulen um Pythagoras gruppirt; Sokrates mit seinen Anhängern und Gegnern bildet den Übergang zu Plato und Aristoteles, welche von ihren Schülern umgeben, in der Mitte des Bildes ste-

1) Die erste gedruckte Ausgabe dieses Werkes erschien in Rom, die zweite in Venedig bei N. Jenson 1475. fol. und führt den Titel: Diogenes Laertii de vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum. Bei den nachfolgenden Angaben bediente ich mich auch Tennemann's Grundriss der Geschichte der Philosophie und des Handbuchs der Geschichte der Philosophie von T. A. Rixner.

hend, den Culminationspunkt der griechischen Philosophie nach zwei Richtungen hin bezeichnen. Weiter zur Rechten befinden sich die Stoiker, Cyniker, Epikuräer und einige der spätern Philosophen; zuletzt noch stehen im Vorgrunde rechts die mehr dem Realen zugewendeten Lehrer, unter welchen der Mathematiker Euklid besonders bemerklich.

Diese bis jetzt unbeachtet gebliebene chronologische, den Entwicklungsgang bezeichnende Anordnung gibt uns denn auch, beim Mangel irgend einer Tradition aus Rafael's Zeit über das Gemälde, einen sichern Leitfaden an die Hand, um, von den im Bild erkannten, eben bezeichneten Häuptern der Philosophie ausgehend, die andern hier dargestellten Personen zu ermitteln. Diesem Leitfaden folgend, will ich es versuchen das reiche Gemälde ausführlich zu erklären.

In der Gruppe links im Vorgrunde sind vier Gründer philosophischer Schulen dadurch bezeichnet, dass sie, auf besondern Postamenten sitzend oder stehend, gewissermassen als unabhängig erscheinen. Der älteste der hier dargestellten Philosophen ist Pythagoras aus Samos, der um 550 Jahre vor unserer Zeitrechnung zu Kroton in Italien eine philosophische Schule stiftete, die zugleich auf intellectuelle, religiöse und sittliche Bildung ihr Absehen gerichtet hatte. Auch legte er den Grund zu einer mathematischen Schule, und indem er in den Zahlen die Principien der Dinge erkannte, erfasste er die Wissenschaft der Arithmetik in ihrer höchsten Bedeutung. Er sitzt ganz im Vorgrund von Schülern umgeben und scheint tiefsinnige Worte über die harmonischen Verhältnisse der Musik in ein Buch zu schreiben, da ein neben ihm niedergekauerter Jüngling, wahrscheinlich sein Sohn Teleauges, ihm eine Tafel vorhält, auf der die von ihm gefundenen Tonverhältnisse der Musik, Octave, Quinte und Quarte, durch die griechischen Worte Diapason, Diapenta und Diatessaron angegeben sind. Unter den hinter Pythagoras befindlichen Schülern ist in dem nachschreibenden, ältern Manne wohl Archytas dargestellt, welcher, wie angenommen wird, die Pythagoräische Lehre von den Gegensätzen weiter ausge-

führt, woraus die Sage entstanden, er habe die Lehre der Kategorien erfunden. In dem weiblichen Profil erblicken wir wahrscheinlich Theano, des Pythagoras Gattin. Sie hält zwei Finger ihrer Hand empor, vielleicht die von Pythagoras erfundenen doppelten Consonanten angebend. Der in die Tafel des Pythagoras herabblickende Mann mit Knebelbart und Turban möchte wohl dessen Schüler Alkmäon aus Krotona in Grossgriechenland vorstellen, der ein ausgezeichneter Arzt und Physiker war [1]).

Am äussersten Ende der Gruppe rechts, gewissermassen als Gegensatz zur idealistischen Philosophie des Samiers, sehen wir, als Repräsentanten der Ionischen Naturphilosophie, den tiefsinnigen Heraklit aus Ephesus, der um 500 vor der christlichen Zeitrechnung lebte. Seiner grossentheils schwer verständlichen Lehren wegen wurde er schon frühe der Dunkle (σκοτεινος) genannt. Seiner Art und Weise gemäss sehen wir ihn in einer Kleidung von düster grauer Farbe bei einem Postamente sitzen, in tiefes Nachdenken versunken und eine Feder in der Hand haltend, seine speculativen Ideen über das Wesen der Dinge, über Natur und menschliches Leben, die von seinen Zeitgenossen so wenig verstanden wurden, für die heller sehende Nachwelt — Plato, Aristoteles und die Stoa — aufzuzeichnen.

Zwischen Pythagoras und Heraklit steht zu ersterem gewendet Anaxagoras, der Freund des Perikles. Dadurch dass er seiner ersten Bildung nach der Ionischen Schule angehört, aber zuerst den Geist (Nous) als weltbildend der Materie überordnet, bildet er das Verbindungsglied zwischen Heraklit und Pythagoras und den Übergang zur Ethik der Sokratischen Schule, weshalb ihn auch Rafael unmittelbar

1) Diese Figur hält man auch, ihrer allerdings den Griechen fremden Bekleidung wegen, für Averroes, einen Araber des 12. Jahrhunderts, und glaubt hiedurch die Verdienste dieses Volkes um die Rechenkunst und der von ihnen erfundenen Zahlenzeichen angedeutet. Es ist aber nicht wahrscheinlich, dass Rafael hier, wo er die Häupter der griechischen Philosophenschulen darstellen wollte, jenen Fremdling eingeschoben habe.

unter diesen Atheniensischen Weisen gestellt haben mag. Hinter ihm steht ein schöner Jüngling, vielleicht Empedokles, sein jüngerer, dichterischer Zeitgenosse, der sich einerseits der Naturphilosophie des Anaxagoras annäherte, andrerseits aber durch seine Lehre von den Gegensätzen in Bezug steht auf die Pythagoräische Philosophie. Rafael hat in ihm das Bildniss seines damals in Rom anwesenden, erst 20 Jahr alten Landesherrn Francesco Maria della Rovere Herzog von Urbino aus besonderer Zuneigung verewigt.

Links, dem düstern Heraklit gegenüber, steht an eine Säulenbasis gelehnt, wahrscheinlich Demokrit aus Abdera, der vielgereiste, von seinen Landsleuten verkannte, heitere Naturforscher, der in den Vergehen der Menschen statt Bosheit nur Thorheiten sah. Da er sich auf fünf verschiedene Fächer, Logik, Physik, Ethik, Mathematik und die Musenkünste insgesammt verlegte, wurde er auch der fünffach Bemühte genannt. In unserm Gemälde ist er in einem Buche blätternd dargestellt. Sein Haupt ist mit Laub bekränzt, wohl um anzudeuten, dass er durch seine Forschungen sich den frohen Genuss des Lebens nicht verkümmern liess, wie denn auch „Wohlsein durch Gleichmuth" sein praktisches Princip gewesen. Der hinter ihm stehende, ihn umfassende Jüngling, sicher einer seiner vielen Anhänger, dürfte Nausiphanes aus Teios, der nachmalige Lehrer des Epikur sein. Ob der ältere Mann, welcher ein Kind zu Demokrit zu tragen scheint, nur einen Greis vorstellt, der nach der Athenienser Weise den Knaben in die Schule der Philosophen gebracht, um von ihnen sich dessen Anlagen angeben zu lassen, oder ob wir in ihm Zeno aus Elea (blühte 460 vor Chr.), das Haupt der eleatischen Dialektik, zu erblicken haben, mag hier dahingestellt bleiben. Letztere Annahme würde aber einen passenden Übergang zu der dem Greise zunächst auf der obern Stufe befindlichen Gruppe bilden, die ich für Repräsentanten der Sophisten zu halten geneigt bin, gegen welche demnächst Sokrates siegreich mit seiner ethischen Dialektik in Kampf trat.

Im vordern halb entblössten, mit Schriften herbeieilenden Manne könnte Diagoras von Melos, der Freigelassene und Schüler des Demokrit, dargestellt sein. Er wird zu den Sophisten gerechnet und musste wegen seines berüchtigten Atheismus Athen verlassen. Die beiden andern bei Diagoras stehenden Sophisten sind wohl Gorgias aus Leontium, Schüler des Empedokles, und Kritas aus Athen, der den Ursprung der Religion aus der Politik ableitete und sich als ein beständiger Gegner des Sokrates erwies.

Gegen diese herzlosen und geldsüchtigen Sophisten trat Sokrates aus Athen (470 Jahre vor Christus geboren), einer der ehrwürdigsten Weisen und sittlich edelsten Menschen, in die Schranken und bekämpfte sie zugleich durch seinen graden Sinn, seine Ironie und seine aus dem reinsten Gefühl und dem sonnenlichten Verstand geschöpfte Weisheit. Der Inhalt seiner aufs Praktische und Religiöse gerichteten Lehren lässt sich in die Worte fassen: „Religion ist Verehrung Gottes durch Rechtthun. Der höchste Gott ist ein unsichtbares Vernunftwesen, Urheber aller Ordnung, allmächtig, und ein gerechter Belohner der Tugend und Bestrafer des Lasters. Die Seele ist ein Gott ähnliches Wesen. Sie nähert sich Gott durch die Vernunft und ihr unsichtbares Wirken und ist daher auch unsterblich.“ — Diese seine Lehren trug er öffentlich vor, und führte die Philosophie von der Speculation ins praktische Leben ein, oder, wie Cicero sagt, „vom Himmel in die Wohnungen der Menschen.“ Auch sehen wir ihn hier vor dem gemischtesten Publicum lehrend und wie er einen Schluss nach dem andern folgerecht an den Fingern abzählt, bis zum schlagenden Punkte, wodurch er seine Zuhörer unwiderstehlich zu den unerwartetsten Zugeständnissen zwang. Der vordere vor ihm stehende junge Mann in kriegerischer Rüstung stellt den schönen Alcibiades vor, der, obgleich vielfach allem Sittlichen Hohn sprechend, dennoch mächtig von den Lehren des Weisen angezogen wurde. Nach ihm, sehr aufmerksam auf Sokrates' Worte horchend, steht, seiner Bekleidung nach zu urtheilen, ein dem Gewerbstand angehöriger Bürger, wie denn der erhabene Weise am liebsten seine Rede

an solche wandte, die noch keine verkehrte Richtung durch falsche Bildung erhalten hatten. Ein weiter im Hintergrund stehender Zuhörer des Sokrates möchte wegen des seine Locken deckenden Laubkranzes den ältern Aristipp vorstellen sollen. Zu Cyrene im Wohlleben erzogen, witzig und gewandt, kam er mit einem starken Hange zum sinnlichen Genuss zu Sokrates, der diese Naturbeschaffenheit nicht auszurotten, sondern sie zu veredeln vermochte. Aristipp wurde Stifter der Cyrenäischen Schule und setzte die Bestimmung des Menschen in den Genuss des Vergnügens mit Geschmack und Freiheit des Geistes, darum nicht ohne Selbstbeherrschung und Tugend. So wurde seine Philosophie ein Unterricht in der Kunst, das Leben zu geniessen. Neben ihm und am nächsten bei Sokrates steht ein mit dem Ellbogen auf das nahe Gesimms sich stützender Jüngling, der ganz in dessen Rede vertieft scheint. Er dürfte einen derjenigen vorstellen, in deren schöner Bildung der Philosoph auch eine schöne Seele erkannte und deswegen auf der Strasse mit seinem Stabe anhielt, um sie für höhere Weisheit zu gewinnen. Höchst wahrscheinlich selbst ist es Xenophon aus Athen, des Sokrates Lieblingsschüler, der uns Denkwürdigkeiten und eine Apologie seines göttlichen Lehrers hinterlassen, welche zugleich das treuste Bild des Letztern entwerfen und ebendamit den grossen Historiker zugleich als vertrautesten Schüler desselben uns zu erkennen geben. Zu dieser Gruppe von Zuhörern gehört auch noch ein gemeiner Mann, vielleicht der arme Wursthändler Aeschines, einer der anhänglichsten Verehrer des Sokrates, der nachmals einer der berühmtesten Redner wurde, und deshalb hier sehr passend in oratorischer Geberde, die sophistischen Scheinredner abweisend dargestellt wäre. Den rechten Arm ausstreckend, scheint er sie gewissermassen abwehren zu wollen, als erkenne er in ihnen schon jene gottlosen Scheinverehrer der alten Götter, welche den wahrhaft religiösen Weisen der Gottlosigkeit und Jugendverführung anzuklagen sich anschickten, und nicht abliessen, bis der, den das Pythische Orakel „den weisesten aller Men-

Nachfolger einsetzte, und Eudemus von Rhodus oder auch Nikomachus zu suchen. Dikäarch aus Messana und Aristoxenus aus Tarent, der Musiker, sind wohl in den hintern Figuren dargestellt; und in den drei vordern die Stoiker Zeno aus Kition in Cypern, Kleanth aus Assus und Chrysipp aus Soli oder Tarsus, von denen der erstere der Stifter, letzterer, nach Diogenes aus Laerte, die Stütze der Stoa und so berühmt durch seine Dialektik war, dass viele dafür hielten, wenn bei den Göttern Dialektik, keine andere sei, als die des Chrysipp. Durch die zwei hinter diesen wandelnden Philosophen wollte wohl Rafael auf die Benennung der Peripatetiker (die Auf- und Abgehenden) anspielen, wie sich die Schüler des Aristoteles nannten, da ihr Meister im Lyceum mit ihnen wandelnd, sie zu unterrichten pflegte.

In der Mitte auf den Stufen liegt nachlässig und fast entblösst Diogenes aus Sinope, der Cyniker, eine Tafel in der Hand haltend und ganz in Nachdenken über das Niedergeschriebene versenkt. Dieser merkwürdige Sonderling (414 vor Chr. geboren) war der ausgezeichnetste Schüler des Antisthenes, stiftete die strenge Tugendschule, ging in der Strenge noch weiter als sein Lehrer und verwandelte Tugend und Weisheit in cynische Ascetik. Der Spruch, den er immer im Munde führte, war: „Dass Nichtsbedürfen den Göttern eigen sei; so wenig als möglich aber ihnen ähnlich.“ Auch sehen wir hier neben ihm die Trinkschale, das einzige Geräthe stehen, dessen er bedurfte, bis auch dieses ihm überflüssig schien, als er einen Knaben aus der Hand trinken sah.

Theilweis verschieden von dem Cynismus und dem Stoismus war der zu gleicher Zeit sich erhebende Epikuräismus. Wie die Cyniker und die Stoa strebte Epikur (geb. im J. 342 v. Chr. zu Gargettus bei Athen) nach individuellem Genügen, aber er setzte das höchste Gut des Menschen in Glückseligkeit, und suchte dieselbe in harmonischer Befriedigung der geistigen und sinnlichen Genüsse. Weisheit und Tugend übten die Epikuräer nur ihrer Folgen wegen und als Mittel zum Vergnügen. Auch lebten sie deshalb mässig, Leidenschaften und den Schmerz unter-

drückend, und in freundlicher Einigkeit. In unserm Gemälde erkennen wir Epikur in dem die Stufen herabsteigenden Philosophen, welcher im Gespräch mit Aristipp dem jüngern, Metrodidactus genannt, nach dem stolzen, die Sinnengenüsse verachtenden Stoiker hinzeigt, während letzterer, ein reichgekleideter, schöngelockter Jüngling, an Diogenes vorbeischreitend, auf diesen als einen Sonderling hinweist [1]). Hiermit war nun der producirende Geist der griechischen Philosophie an seine Grenze gelangt; er hatte sich in den vielfachsten Versuchen, das Räthsel des Universums zu lösen, erschöpft. Die grossen Individuen verschwanden; es blieben nur noch Tendenzen, die vielfach in einander übergehen.

Diesen Wendepunkt könnte man in dem jungen Menschen angedeutet finden, der, an die Wand der Halle sich anlehnend, auf einem Beine steht, um auf dem Knie des quer aufgelegten andern Beines zu schreiben, — nicht was aus eigener Forschung sich ihm ergeben, sondern aus dem, was er hier und dort, von Diesem und Jenem gehört, auswählend, — ein Repräsentant des nun beginnenden Eklekticismus. Während dieser aber, was ihm in den verschiedenen Systemen wahr scheint, zusammenliest und schreibt, ging der gleichzeitig auftauchende Skepticismus bis zur Behauptung, dass jedes für wahr gehaltene auch als unwahr sich erweisen lasse, überhaupt also keine Wissenschaft, keine Philosophie möglich sei. Als Repräsentant dieser alle Wahrheit auflösenden Skeptik ist Pyrrho von Elis (geb. 354 v. Chr.) anzusehen, wie denn auch der Skepticismus zuweilen Pyrrhonismus genannt wird, und gewiss wird man es nicht für zu gewagt halten, wenn ich jenen, müssig auf dem Sockel einer Pilastersäule sich auflehnenden und spöttisch in das Buch des schreibenden Jünglings sehenden Philosophen als das Haupt jener selbstgenügsamen Zweifler bezeichne. In dem neben ihm stehenden, wie unschlüssig mit dem Körper nach der einen und mit dem Kopf nach

1) Rafael gedachte bei dieser Darstellung wahrscheinlich der Stelle im Diogenes von Laerte L. II. c. 8. n. 4.

der andern Seite gewendeten Philosophen wäre dann mit gleichem Fuge Arkesilas aus Pitane (geb. 318 v. Chr.), der Stifter der neuen Akademie, zu erkennen, der im Theoretischen zum Skepticismus, im Praktischen zum Stoismus sich hinneigend, überhaupt nur eine wahrscheinliche Erkenntniss statuirte und, wegen der Widersprechlichkeit der Gründe, eine jede unbedingte Zustimmung glaubte zurückhalten zu müssen. Erkennen wir dann in dem in einen Mantel gehüllten, mit einem Stab herbeikommenden Philosophen einen jener spätern von Lucian verspotteten Cyniker, welche mit Stab und Sack das Land durchzogen, dann wäre wohl anzunehmen, dass in dem davoneilenden Jüngling Rafael sinnbildlich den Untergang der Philosophie der Griechen und den Übergang zu dem Christenthum habe andeuten wollen.

Noch bleibt die vordere Gruppe auf der rechten Seite unserer Betrachtung übrig. Pythagoras gegenüber, der die speculative Mathematik repräsentirt, sehen wir hier die praktische Mathematik dargestellt. Zugleich aber auch ist dadurch angedeutet, wie nun der Geist von der Speculation sich mehr und mehr den Erfahrungswissenschaften zugewandt. Diese beginnen hier mit dem Unterricht in der Geometrie, den ein Lehrer mehreren Jünglingen ertheilt, indem er, zur Erde gebeugt, die auf eine Tafel gezeichnete isagonische Figur mit einem Zirkel demonstrirt. Rafael hat in ihm das Bildniss des Bramante, seines Lehrers in der Architektur, verewigt. Ob er aber durch denselben Archimed, den berühmten Mechaniker, wie gewöhnlich angenommen wird, oder Euklid aus Alexandrien, den grössten Mathematiker des Alterthums, habe bezeichnen wollen, ist jetzt schwer zu entscheiden[1]). In den studirenden Jünglingen sind auf

1) In einem Epigramm des Cenobiten Paul Volzius, welches er an Georg Reisch Cartheuserprior bei Freiburg gerichtet, und dieser in seinem damals allgemein verbreiteten Buche „Margarita Philosophica“ Friburgi, 1503. 4. mitgetheilt hat, heisst es u. a. „Mensor et terrae Archimedes probatus“ wodurch Archimedes als Repräsentant der Erdmesskunst bezeichnet ist. Allein in dem Werke

eine sehr lebendige Weise verschiedene Grade der Fähigkeiten dargestellt: Dem ersten vorn knienden sieht man es an, dass er bei aller Anstrengung doch zu wenig Fassungskraft besitzt, die Demonstration zu begreifen, während der sich auf ihn stützende Jüngling sie soeben scheint gefasst zu haben, und ein dritter dabei kniender, schon der Sache Herr, sich über dieselbe mit einem vierten Studiengenossen unterhält, worüber dieser freudig seine Bewunderung äussert. Letzterer, ein schöner sich herabneigender Jüngling, ist nach Vasari das Bildniss des jungen Marchese Federico II von Mantua, nachmals von Kaiser Karl V zum Herzog erhoben, der zu Rom aber beim Entstehen der herrlichen Kunstwerke so sehr für die Kunst begeistert worden, dass, zur Regierung gelangt, er Giulio Romano zu sich nach Mantua berief und dort ein ähnliches Kunstleben förderte.

Bei dieser Gruppe stehen noch zwei ehrwürdige Gestalten, Repräsentanten der Astronomie und Astrologie. In dem vom Rücken gesehenen Manne in königlichem Mantel und mit königlicher Krone auf dem Haupte haben wir nach der zu Rafael's Zeit allgemein verbreiteten Vorstellung [1]), den Astronomen Ptolomäus zu erkennen. Er hält eine Kugel in der Hand, welche vor der Herstellung des Gemäldes durch Maratti die Sternbilder dürfte enthalten haben. Der bärtige Mann, welcher eine Himmelskugel in der Rechten hält, stellt den Magier Zoroaster vor, welcher der Sage nach durch seine Voraussagungen sich das Reich der Bak-

selbst wird bei der Mathematik Euklid als der Fürst dieser Disciplin angesehen. Zu der Benennung Archimedes, deren sich Vasari noch nicht bedient, obgleich er die Figur genau beschreibt, hat wohl das erst unter Paul III von Perino del Vaga im Sockel gemalte Bildchen Anlass gegeben, indem es die Ermordung des Archimedes in Syrakus darstellt.

1) Siehe die nun erwähnte Margarita Philosophica. Hier befindet sich ein mit dem Namen versehener Holzschnitt im Eingang zum siebenten Buche, wo Ptolemäus mit königlicher Krone dargestellt ist, welchem die allegorische Figur der Astronomie den Mond und die Sterne zeigt. Es scheint, dass man diesen Ptolomäus von dem Geschlechte der ägyptischen Könige glaubte.

trier zur Zeit des Ninus erworben hatte. Auch Petrarca in seinem Triomfo della Fama bezeichnet Zoroaster als Erfinder der Magie, welche mit der Astrologie in genauer Verbindung stand. Zuletzt noch hat Rafael sich selbst und seinem verehrten Meister Perugino eine bescheidene Stelle unter den Freunden der Wissenschaft angewiesen.

Um ein vollständiges Bild dieser herrlichen Darstellung zu geben, ist noch die architektonische Umgebung zu beschreiben, welche dem Ganzen einen überaus angemessenen und feierlichen Charakter gibt. Nach Vasari war es Bramante, welcher sie angegeben, und da der Plan derselben ein griechisches Kreuz mit einer Kuppel in der Mitte zeigt, so liegt die Muthmassung nahe, dass die prachtvollen hier dargestellten Hallen uns einen Begriff von des grossen Baumeisters Plan geben, wie er das Innere der Peterskirche zu bauen beabsichtigte. In den vordern Nischen rechts und links stehen die Statuen des Apollo und der Pallas. Die erstere, als des Gottes der dichterischen und divinatorischen Begeisterung, befindet sich auf der Seite der ältern, mehr idealistischen Philosophen, deren mehrere selbst zugleich Dichter gewesen; gegenüber die der Göttin der Weisheit und der Wissenschaft auf der Seite der Philosophen des Verstandes, der Erfahrung und des praktischen Lebens. Unter Apollo sind zwei Reliefs sichtbar, von denen das untere den Raub einer Nymphe durch einen Tritonen, das obere aber Streit und Todtschlag darstellt. Sie scheinen sich auf die Herrschaft der Naturtriebe Wollust und Zorn zu beziehen, welche durch Apollo besänftigt wurden. Gegenüber unter Minerva sehen wir dagegen ein Relief mit einer allegorischen weiblichen Figur, die gebietend einen Stab hält, und zwei ihr dienende Genien zur Seite. Diese Darstellung bezieht sich wohl auf die Herrschaft, welche die höhere Philosophie über die wilden Naturtriebe erlangt hat und die nun der in Minerva repräsentirten Weisheit dienen.

Wenden wir uns nun von der Philosophie zur Jurisprudenz, so zeigt uns das kleine Übergangsbild, das Urtheil Salomon's über die beiden Mütter, wie denn dieser Spruch

nicht nach dem geschriebenen Gesetz erlassen wurde, sondern als ein aus der Kenntniss der Leidenschaften und Triebe geschöpftes, man könnte fast sagen philosophisches Urtheil anzusehen ist.

Die allegorische Figur der Gerechtigkeit dient zur Überschrift dem der Rechtswissenschaft gewidmeten Gemälde. Ihr Haupt ist mit einer Krone geschmückt, in den Händen hält sie die gewöhnlichen Attribute, das Schwert und die Wage. Vier kleine Genien umgeben sie und halten die Inschrift: „Jedem sein Recht ertheilend." (Jus suum unicuique tribuens).

Die darunter befindliche Wand hat gleich der, worauf der Parnass gemalt ist, ein Fenster in der Mitte. Rafael theilte daher den Raum in drei Theile, nämlich in einen flachen Bogen über dem Fenster und in zwei Nebenfelder zu den Seiten desselben. Die Lunette enthält drei allegorische Figuren: die Stärke, die Vorsicht und die Mässigung, welche mit der darüber befindlichen der Gerechtigkeit die vier Cardinaltugenden darstellen, ohne welche alle Rechtspflege unzulänglich ist. In der schönen, durch den Stich von Rafael Morghen wohlbekannten Composition ist besonders sinnreich die Vorsicht oder Klugheit in der mittleren Figur bezeichnet: Zukunft und Vergangenheit zugleich durchschauend hat sie ein jugendlich weibliches Gesicht, und wie Janus, auch das eines Alten. Ihre Brust deckt die Aegis mit dem Medusenhaupt, wie bei der Göttin der Weisheit, und ein Genius hält ihrem jugendlichen Gesicht den Spiegel der Selbsterkenntniss vor, während ein anderer dem Alten eine Fackel, als Licht zur Erkenntniss der Welt. Die Stärke, gepanzert, hält einen Zweig des Friedens und die Mässigung einen Zügel, um die Strenge der Gerechtigkeit in den Schranken des Billigen zu halten.

Die unter dieser allegorischen Darstellung befindlichen Gemälde beziehen sich auf die Sicherung der Rechtspflege durch Justinian und Gregor IX, die Sammler und Ordner, dieser der kirchlichen, jener der altrömischen, weltlichen Gesetze. In dem Bilde zur linken Seite sitzt der Kaiser im Purpurmantel, mit Lorbeern gekrönt, dem vor ihm

knienden Tribonianus die Pandekten und den Codex als allgemeine Richtschnur übergebend. Mehrere Rechtsgelehrte, meist Portraite in der zur Zeit des Künstlers üblichen Amtstracht, umgeben ihn, und zwei derselben halten zwei Bücher, die sich auf die durch denselben Kaiser gegebenen neuen Constitutionen und dessen Institutionen beziehen. In dem Bilde gegenüber sitzt der Papst in Pontificalibus und übergibt einem Consistorialadvocaten die durch den Dominicaner Raimondo Pennaforte auf sein Geheiss gesammelten Decretalen, als das bei den geistlichen Gerichten gültige Gesetz. Statt des Bildnisses Gregor's IX aus dem erlauchten Hause de' Conti von Anagni, hat Rafael seinen Gönner den Papst Julius II. vorgestellt, und in den ihm den Mantel haltenden Cardinälen portraitirte er Giovanni de' Medici, nachmals Papst Leo X und Antonio del Monte, Oheim Julius' III; weiter hinten steht Alessandro Farnese, der späterhin als Paul III den päpstlichen Stuhl bestieg.

Diesem der Jurisprudenz gewidmeten Gemälde schliesst sich noch, nach der Seite der Theologie, das schon erwähnte kleine Zwischenbild des Sündenfalls an, welcher ja die Ursache aller auf Erden nöthigen Gesetze ist. Auf diese Weise wäre nun der in sich zusammenhängende Kreis geschlossen, in welchen Rafael mit wundervoller Klarheit und Meisterschaft die Darstellung der Hauptrichtungen alles menschlichen Wissens und Erkennens in bildliche Form zu bringen wusste. Bei der gegenwärtigen Betrachtung indessen wurde, um den Zusammenhang der Gegenstände nicht allzusehr zu unterbrechen, manches Beachtenswerthe kaum oberflächlich berührt, künstlerische Beleuchtungen blieben aber ganz ausgeschlossen. Wir wollen nun das Versäumte in etwas nachzuholen trachten.

Von den Bildern der Decke, welche erst nach Vollendung des grossen Wandgemäldes der Theologie ausgeführt wurden, ist im allgemeinen zu sagen, dass sie unter sich sehr ungleich sind; denn während einige, z. B. die allegorische Figur der Poesie und der Sündenfall, Rafael's geistvolle Behandlungsweise zeigen und durch die alles durch-

wehende Schönheit begeistern, lassen andere, so schön sie auch componirt sind, kalt und der Ausführung nach unbefriedigt. Dahin gehören z. B. die allegorische Figur der Gerechtigkeit und das Urtheil des Apollo. Es ist daher wohl kaum zu bezweifeln, dass sich Rafael bei diesen Nebenbildern schon in diesem ersten Zimmer der Hülfe von Schülern bediente.

Dagegen können wir irgend eine bedeutende Mitwirkung Anderer an den Hauptbildern keineswegs zugestehen, sondern müssen diese im Wesentlichen ganz von Rafael's Hand ausgeführt glauben. Was die Zeit der Ausführung dieser Werke betrifft, so wurde schon bemerkt, und es ist auch jetzt allgemein anerkannt, dass Rafael die Stanzen des Vatican mit dem grossen Bilde der Theologie angefangen. Dieses erweist sich eben sowohl durch die mehr portraitartig gehaltenen Figuren, nach Art der florentiner Schule des 15. Jahrhunderts, und der noch alterthümlichen Weise der erhoben aufgetragenen Goldverzierungen, die indessen dem Bilde einen sehr angemessenen feierlichen Charakter geben, als auch durch die Art der Ausführung selbst. Obgleich nämlich das Bild mit innigster Liebe und Sorgfalt behandelt ist, verräth es jedoch im Technischen noch den Mangel meisterlicher Freiheit. Beim Fortarbeiten an demselben gewann Rafael indessen schon eine grössere Übung, was auf der untern Seite rechts besonders auffällt, daher dieser Theil auch weit weniger der spätern Nachhülfe von Schraffirungen mit Temperafarben bedurfte. Trotz dieser Ungleichheit in der Ausführung gehört dennoch dieses Werk zu den ausgezeichnetsten dieses grössten der Meister, da es in der sinnvollen, klaren und harmonischen Anordnung einer überaus reichen Composition, an Adel der Gestalten und ihrer schönen Gruppirung, an Tiefe und Lebendigkeit der Charakteristik, genug in Allem, was aus der Tiefe des Gemüths entspringt, von keinem Werke der neuern Kunst übertroffen wird; im Verhältniss zur antiken Kunst aber, nach der im Bilde entfalteten tiefern christlichen Anschauung, einen von jener unerreichbaren Reichthum seelenvoller Charaktere besitzt. Auch in der Färbung ist es schon sehr

ausgezeichnet; einzelne Theile sind selbst unübertreffbar colorirt, z. B. der Kopf des h. Gregor von kräftiger, glühender Farbe. Ebenso ist die Harmonie im allgemeinen sehr gelungen, welcher Theil in der Frescomalerei einer der schwierigsten ist, sobald es sich von grossen Flächen handelt.

Schon mehr aus einem Gusse ist das Bild des Parnasses, obgleich es sich in der technischen Behandlung noch sehr an die des vorhergehenden Bildes der Theologie anschliesst und selbst nicht mit der durchgehenden Sorgfalt wie jenes vollendet ist. Im Styl des Faltenwurfs und in der Vertheilung der Licht- und Schattenmassen herrscht indessen im allgemeinen schon ein grossartigeres Princip. Die Zeichnung ist durchweg edel; nur im Apollo sind die Linien der Bewegung keinesweges angenehm, wie denn überhaupt der Charakter dieser Figur als verfehlt zu betrachten ist. Von eigenthümlicher Grazie und grossem Reiz sind dagegen die Musen in ihren abwechselnden Charakteren, ihren anmuthigen Bewegungen und ihrer schönen Gruppirung.

Als Meister, der seines Stoffes sowohl, als auch der technischen Behandlungsweise gleichmässig Herr geworden, erscheint nun Rafael in der Schule von Athen. Was in dieser Darstellung den gelehrten Theil im engern Sinne des Wortes betrifft, so ist anzunehmen, dass er hauptsächlich von dem grade damals in Rom anwesenden Grafen Castiglione herrühre, dem also auch ein untergeordnetes Verdienst dabei zukommt. Allein mit welcher Wahrheit und Lebendigkeit hat Rafael einen der bildenden Kunst beinahe widerstrebenden Gegenstand dem Sinne anschaulich gemacht! Wie klar und sprechend hat er die schwierige Aufgabe gelöst, die Entwicklung der alten philosophischen Schulen durch eine scharfe Bezeichnung des Charakters eines jeden einzelnen Philosophen und dessen Verhältniss zu denjenigen, mit welchen er in einer geistigen Beziehung steht, so klar und sprechend vor Augen zu stellen, dass wohl keine Schrift es mit einem Zuge so übersichtlich zu thun im Stande ist. Hiedurch zeigt Rafael, mit welcher

Leichtigkeit und Schärfe der Beurtheilung er die von seinen in die Geschichte der Philosophie eingeweihten Freunden erhaltenen Mittheilungen auffasste und in Form und Bild zu bringen wusste. Hiedurch erwarb er, als ein philosophischer Geist und Künstler, die vollen Ansprüche zu der Stelle, die er sich in dem Bilde eingeräumt. Höchst bewundrungswürdig ist er auch in der Wahl oder Anwendung des antiken Costums, welches er, obgleich damals weit weniger antike Sculpturen und Malereien als in unsern Tagen bekannt waren, dennoch mit mehr Geschick und Freiheit im antiken Sinn behandelte, als es seitdem bei ausgebreiteterer Kenntniss in der Regel geschehen ist. Hinsichtlich der Auffassung und Darstellung hat Rafael in dieser Malerei sich zu einem nach allen Richtungen hin so grossartigen Styl erhoben, dass das Werk als das ausgezeichneteste, welches der göttliche Meister je hervorgebracht, angesehen wird. Und mit Recht, — denn in ihm verbindet sich die aus der ältern Schule herübergebrachte Strenge mit der mehr malerischen Richtung neuerer Zeit; die Composition hat noch jene antike Gemessenheit oder Symmetrie der Anordnung, welche Rafael in den Malerschulen des 14. Jahrhunderts in Siena und Florenz hatte kennen lernen und wie sie selbst noch sein Meister Perugino beobachtete. Dabei sind die Charaktere alle tief empfunden und von der grössten Mannigfaltigkeit, aber nicht portraitmässig behandelt; denn nun in die Tiefe der Charakteristik eingehend, beachtete Rafael den allgemeinen geistigen Charakter, mit Vermeidung aller Zufälligkeiten, wie wir sie im gewöhnlichen Leben treffen. Er erreichte auf diese Weise im höchsten Grade das, was bei dem Aufschwung der Kunst in Italien die alten Meister hauptsächlich anstrebten, die Verkörperung der Idee. Hiermit verband er aber auch zuerst durchgängig jene freiere, lebendigere Behandlungsweise in den Bewegungen, in der Gruppirung und in der breitern Beleuchtung der Massen, welche mit der Benennung des malerischen Styls bezeichnet wird. In dieser Verbindung der Strenge und der Freiheit, in der Kenntniss des Einzelnen und des Allgemeinen, wodurch die Grundtypen ei-

ner vollkommenen, durch den Geist verklärten Natur offenbar wurden, bestehen nun hauptsächlich die Vorzüge der grossen Meister zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Diese Kunst, welche sich auf die tiefste Anschauung und gründlichste Kenntniss stützt, ist es allein, welche den wahrhaft grossen malerischen Styl erzeugt. Schon Leonardo da Vinci, dann Giorgione und andere besassen sie; aber im höchsten Grade war sie Rafael zu eigen. Diesem malerischen Styl, der den Antiken ungekannten Seite der Kunst, huldigte auch Michel Angelo, daher er bei aller Ausbildung des plastischen Theiles der Kunst und der tiefen Kenntniss des menschlichen Körpers, doch vielmehr einer malerischen, starke Gegensätze suchenden, als einer plastischen, in stiller Grösse und Einfalt sich gefallenden Richtung folgte. Seiner Malerei fehlte zwar eins der Hauptelemente der modernen malerischen Kunst, das Helldunkel, da er in der Färbung nur das allgemein Charakteristische, in der Beleuchtung das Massenhafte beachtete; allein betrachten wir die Art der Composition seiner Badenden im Carton zur Schlacht mit den Pisanern, sodann die Decke der Sixtinischen Capelle und endlich sein jüngstes Gericht, so erblicken wir darin in steigender Progression das malerische Princip gegen das plastische immer vorherrschender. Diese überwiegende Neigung zum Malerischen offenbarte sich selbst frühe in seinen Bildhauerwerken, wodurch er an der Spitze der allgemeinen Richtung seiner Zeit die Sculptur schnell auf den verderblichen Abweg führte, auf welchem sie an 300 Jahre zu immer tieferem Verfall des Styls herabgesunken ist.

Dass nun Michel Angelo als der ältere Meister, der in Florenz und Rom neben Rafael seine schönsten Werke ausführte, nicht ohne Einfluss auf letztern bleiben konnte, liegt in der Natur der Sache und wird auch, wenn gleich mit zu viel Vorliebe für Michel Angelo, von Vasari berichtet. Da indessen die Individualität des Urbiners, in welcher sich das ganze Reich der Geister und der Formen spiegelte, von der des Florentiners, der überall nur als Er selbst in überwältigender Grösse hervortritt, in entgegen-

gesetzter Richtung stand, so folgt natürlich daraus, dass, wenn jener etwas von Michel Angelo angenommen, dieses nur ein einzelner Theil der vielseitigen Vorzüge war, womit Rafael seinen Geist bereicherte, und diese Erwerbung selbst sich nach seiner Individualität umwandeln musste. Auch verdankt er seinen wahrhaften Ruhm nirgendwie der Nachahmung seines Nebenbuhlers, wie denn u. a. das Bild des Propheten Jesaias in der Kirche S. Agostino, in dem die Art des Michel Angelo am entschiedensten hervortritt, keineswegs als eins der gelungnern Werke Rafael's jetzt mehr betrachtet wird. Dieser Einfluss auf Rafael erscheint indessen erst, nachdem derselbe den zuerst vollendeten Theil der Deckenmalerei in der Sixtinischen Capelle gesehen hatte, was mit den letzten Arbeiten Rafael's in dem Zimmer della Segnatura zusammenfällt [1]); denn obgleich dieser schon des Michel Angelo Carton in Florenz gesehen hatte, so bemerken wir doch in seinen Werken jener Zeit nicht den geringsten Anklang an jenes Darstellungsweise, was vielleicht dem Umstande zuzuschreiben ist, dass der grosse Florentiner sowohl Rafael's Meister Perugino, als auch dessen Freunde Francia mit Verachtung begegnet war, was natürlicherweise eine Abneigung gegen Michel Angelo bewirken musste. In Rom indessen, wo Rafael's edler Geist in grossartigern Umgebungen auch eine grossartigere Richtung nahm, konnte er sich der vollen Anerkennung des mächtigen Genius nicht länger mehr entziehen. Als er daher, entweder wie Vasari berichtet, noch vor allen andern von Bramante in die Capelle Sixtina heimlich eingelassen wurde, oder als er mit dem Publicum der zur Hälfte vollendeten Decke ansichtig wurde, machten diese Werke des Michel Angelo einen mächtigen Eindruck auf ihn und eröffneten ihm einen tiefern Blick in das erhabene Ziel der Kunst. Zur Unter-

1) Dass auf die Christtage von 1512 die Capelle Sixtina noch nicht von den Gerüsten des Michel Angelo befreit war, ergibt sich aus dem Diario des Paris de Grassis, worin aufgezeichnet ist: 1512. In Vigilia N. C.: Pontifex voluit vesperis interesse in Cappella Sixtina . . . . sed quia non erat ubi possemus ponere thalamum et solium ejus, dixit, ut illud facerem ego modo meo.

stützung dieser Annahme dienen ausser andern Zeugnissen, als Belege auch mehrere Zeichnungen nach den Compositionen jener Frescomalereien, welche Rafael mit eigner Hand skizzirt hat. Eine derselben, die Erhöhung der ehrnen Schlange zur Heilung der in der Wüste vergifteten Israeliten, besitzt nun Hr. Coke zu Holkham, eine andere, Adam und Eva aus dem Paradiese getrieben, befindet sich im Nachlass Lawrence zu London.

Dieser Einfluss des Michel Angelo auf Rafael ist in dem Gemälde der Schule von Athen besonders in der Figur der Apollostatue wegen des darin befolgten malerischen Styls auffallend, indem damals schon mehrere schöne antike Statuen dieses Gottes in Rom aufgefunden waren. Rafael aber aus einem gewissen Gefühl der Harmonie glaubte sie mit der Behandlungsweise der übrigen Figuren in Übereinstimmung bringen zu müssen und scheint sich dabei ganz dem Einfluss des grossen Bildhauers überlassen zu haben; denn die Haltung und Bewegung dieser Gestalt erinnert augenfällig an eine ganz ähnlich gewendete Statue eines Sclaven zum Grabmonument für Julius II, welche Michel Angelo unvollendet gelassen hat und die, wenn ich nicht irre, sich nun im Pariser Museum befindet. Eine Abbildung davon, wie überhaupt des Entwurfs zum vollständigen Grabmal ist bei Ciampi [1]) mitgetheilt.

Hinsichtlich des Farbenauftrags, des Colorits und der Totalwirkung zeigt sich Rafael in der Schule von Athen bereits als ein Meister, der alle Schwierigkeiten überwunden und fast das Höchste in diesen Beziehungen erreicht hat. Zwar hat das Gemälde durch mancherlei Unbilden sehr gelitten, allein demungeachtet ist genug erhalten, um daraus das Ursprüngliche beurtheilen zu können; einige noch unbeschädigte Theile zeigen selbst Schönheiten in voller Frische, z. B. die meisterhaft behandelte Carnation an dem halb entblössten herbeieilenden Sophisten in dem obern linken Theil des Gemäldes.

1) Siehe Lettera di Michelangiolo Bonarroti. publ. da Seb. Ciampi. Firenze, 1834.

Sahen wir nun in der Schule von Athen das erste Auftreten des malerischen Styls in Rafael's Werken, so kömmt er auf noch weit entschiedenere Weise in dem auf die Jurisprudenz bezüglichen Bilde zum Vorschein. Überhaupt erinnern die schönen, grossartig behandelten Gestalten der Tugenden, von lieblichen Genien umgeben, ihrer Behandlungsart nach, an ein anderes Frescogemälde Rafael's, an die Sibyllen in der Capelle Chigi der Kirche S. Maria della Pace, welches Vasari bald nach Vollendung des ersten Zimmers im Vatican entstehen lässt. Auch die beiden untern Gemälde mit der Übergabe der Pandecten und Decretalen sind breit behandelt, indessen haben sie durch einen verfehlten Versuch in der Mischung des Bewurfs so sehr an den Farben gelitten, dass sie jetzt ganz erblasst scheinen. Glücklicher Weise ist im obern Bilde mit den allegorischen Figuren noch keine Spur dieses Versehens sichtbar, wohl aber kommt es wieder an der Decke des nächsten Zimmers vor.

Überschauen wir nun noch einmal die an Ideen reichhaltigste grosse Gesammtheit der Gemälde Rafael's in dem Zimmer della Segnatura, so müssen wir erstaunen, wie der herrliche Künstler von einer Weltanschauung ausging, durch welche er das Höchste in dem Christen- und Heidenthum aufzufassen und darzustellen vermochte; wie er mit einer Erkenntniss und Tiefe des Geistes abstracte Ideen in lebendig ansprechende Formen und Bilder zu bringen gewusst! — Es stört uns daher nicht, wenn solche, die an tiefsinnigen Werken der Kunst kein Behagen finden, dieses erhabenste Werk Rafael's als der bildenden Kunst unangemessen betrachten, und diejenige seiner Werke vorziehen, welche entweder nur eine rein historische Thatsache oder eine heitere, die Sinne ergötzende Naturanschauung darstellen. Beides kann in der bildenden Kunst, wie im Leben nebeneinander bestehen; aber es wäre ein Zeichen beschränkten Geistes, oder Herzens, oder beides, die höchsten Gegenstände mit denen der Geist des Menschen sich beschäftigen kann, aus dem Gebiete einer seiner edelsten Thätigkeiten, dem der bildenden Kunst, ausschliessen, die Freude

am Tiefsinnigen den zur Anschauung des Erhabenen geneigten Freunden der Kunst entziehen zu wollen!

Während Rafael bei jenen grossartigen Arbeiten seinen Geist in die ernstesten Betrachtungen versenkte und seiner schöpferischen Kraft nach dieser Seite hin das schönste Wirken eröffnet war, erfüllte sein Herz andrerseits ein gleicher Drang. Damals in der schönsten jugendlichen Blüthe und glücklicher Hoffnungen voll, ergoss er in productiver Fülle seine aufgeregten Gefühle in Liebeslieder, deren Gegenstand eine Geliebte ist, zu welcher er bald nach seiner Ankunft in Rom eine so starke Neigung fasste, dass sie erst mit dem Ende seines Lebens erlosch. Zeugniss dieser auflodernden Liebe gibt uns der Inhalt dreier noch erhaltener Entwürfe zu Sonetten, die sich auf verschiedenen Zeichnungen oder Studien zu dem Wandgemälde der Theologie befinden und von Rafael eigenhändig geschrieben sind. Poetisch betrachtet haben diese liebestrunkenen Ergüsse keinen besondern Werth und sprachlich lassen sie viel zu wünschen übrig, wie dieses im Anhang VII nachgesehen werden kann, wo die drei Sonette nach den Originaltexten abgedruckt sind. Indessen fehlt es ihnen nicht an einer gewissen Anmuth, weswegen hier als Probe eine Verdeutschung [1]) des im Britischen Museum aufbewahrten Sonetts nicht unwillkommen erscheinen wird.

Erinnrung ist so süss, und froh bethöre
Ich mich; drauf wächst der Trennung herbes Bangen,
Mir wird, wie wer im Meer, von Sturm umfangen,
Den Stern verlor, wenn ich die Wahrheit höre.

So spreng', o Zunge, deiner Fessel Schwere,
Zu klagen, wie mich Amor hintergangen,
Der ungewöhnlich tückisch mich gefangen;
Doch mehr sei Dank ihm, und ihr Preis und Ehre!

Die sechste Stunde war's, seitdem verglühet
War eine Sonn', als hell an trautem Orte

1) Von E. G. Tölken Rede bei der Gedächtnissfeier Rafael's. Berlin, 1820.

Die zweite schien, zu mehr als Worten winkend.
Aufs neu erlag, in Gluthen untersinkend,
Ich meiner Qual, denn wo der Mensch sich mühet
Zu reden, stirbt die bessre Kraft im Worte.

Aus der ersten Zeit von Rafael's Aufenthalt in Rom ist noch manches nachzuholen, was bis jetzt, um nicht unnöthig zu unterbrechen, verspart bleiben musste. Zuförderst stehe hier der Brief, welchen Rafael wenige Monate nach seiner Ankunft in Rom an Francesco Francia richtete, dessen Bekanntmachung wir dem Grafen Malvasia verdanken und der folgendermassen lautet:

Mein werther Herr Francesco.

Soeben empfange ich euer Bildniss, welches mir Bazzotto wohlerhalten und ohne irgend eine Verletzung zugestellt hat. Ich danke euch auf's verbindlichste dafür. Es ist ausserordentlich schön und so lebendig, dass es mich täuscht und ich mich bei euch glaube und euere Stimme zu hören vermeine. Ich bitte euch Geduld mit mir haben und mir zu verzeihen, dass ich so lange säume, euch das meinige zu senden, allein die bedeutenden und unablässigen Beschäftigungen haben es mir bis jetzt noch nicht gestattet, dasselbe eigenhändig auszuführen, wie wir übereingekommen sind; ich hätte es zwar von einem meiner Gehülfen [1]) malen lassen, und dann die letzte Hand daran legen können, aber das geht nicht an. Im Gegentheil soll man wissen, dass ich das eurige zu erreichen nicht im Stande bin. Habt Nachsicht mit mir, ich bitte euch, denn ihr werdet es auch schon erfahren haben, was das heisst, seiner Freiheit beraubt und Herren verbunden zu leben, die dann u. s. w. — Unterdessen sende ich euch durch denselben, welcher in sechs Tagen zurückkehrt, eine andere Zeichnung, nämlich

1) Bemerkenswerth ist es, dass Rafael damals schon Gehülfen, Schüler gehabt; vielleicht hatte er sie aus Florenz mitgebracht, z. B. den Florentiner Gio. Francesco Penni, il Fattore genannt, welcher zu Rafael's frühsten Schülern gehörte.

die jener Anbetung der Hirten, obgleich sehr verschieden, wie ihr sehen werdet, von der von mir ausgeführten, die ihr mit so viel Wohlgefallen lobtet, wie ihr es denn mit allen meinen andern Sachen beständig thut, so dass ich darüber erröthete, wie jetzt wieder bei dieser Kleinigkeit, wenn ich daran denke, dass ihr euch darüber erfreuen werdet. Nehmt sie daher vielmehr als ein Zeichen der Ergebenheit und der Liebe an, denn als etwas anderes. Empfange ich dagegen eure Geschichte der Judith [1]), so werde ich sie mit dem mir Werthesten und Köstlichsten aufbewahren.

Monsignore der Kanzleipräsident [2]) erwartet mit Sehnsucht sein kleines Madonnenbild, und der Cardinal Riario [3]) das grosse, wie ihr das alles näher von Bazzotto erfahren werdet. Und auch ich werde sie mit dem Wohlgefallen und der Befriedigung betrachten, wie ich alle andere Madonnenbilder von euch anschaue und lobe; denn ich habe noch

1) Wahrscheinlich jene Zeichnung in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien, wo Judith herbeieilt den Kopf des Holofernes, dessen Körper zur Erde liegt, in einen von der Dienerin gehaltenen Sack zu thun. Irrigerweise ist die köstliche Zeichnung in dem Werk der lithographirten Facsimiles dem Giovanni Bellini zugeschrieben worden.

2) Datario, Baldassare Turini da Pescia, für den Leonardo da Vinci im Jahr 1514 zwei Bilder malte, und dem Giulio Romano die Villa (Lante) auf dem Gianicolo baute. Er war auch einer der von Rafael ernannten Testamentsvollzieher.

3) Rafael Riario, Cardinal von S. Giorgio, Neffe, oder natürlicher Sohn Sixtus IV. Er lebte in Rom mit grossem Aufwand und liess durch Bramante die Cancelleria erbauen. Dem Papst Julius II war er sehr ergeben, und beförderte auch die Papstwahl Leo X, der ihn zu seinem Kammerherrn ernannte, obgleich er früherhin an der Verschwörung der Pazzi in Florenz und an der Ermordung des Giuliano de' Medici Antheil hatte. Späterhin erwachte auch wieder sein Groll gegen die Medici, und er verschwor sich mit andern gegen Leo X, was aber entdeckt wurde. So mächtig war indessen seine Partei, dass er mit einer Geldbusse und der Verbannung davonkam. Siehe Carlo Fea Notizie intorno Raffaele Sanzio etc. Roma, 1822. p. 83.

von niemanden welche gesehen, die schöner, frommer und besser dargestellt wären. Lebt indessen guten Muths, gebraucht eure gewohnte Klugheit und seid versichert, dass ich euern Kummer [1]) wie den meinigen fühle. Liebt mich immerfort wie ich euch von ganzem Herzen liebe.

Rom, den 5. September 1508.

Zu beständigem Dienst verbunden

Euer

Rafael. [2])

Dass Rafael späterhin sein Wort gehalten und seinem Freund Francesco Francia sein von ihm selbst gemaltes Portrait gesendet, scheint mir jenes Bildniss zu bezeugen, welches Paul Pontius in Kupfer gestochen hat. Im Jahr 1807 kaufte Prinz Adam Czartorysky ein solches Bildniss in Venedig. Ein anderes, welches man für eine Copie hält, befand sich in Belgien und wurde von P. Devlamynck gestochen. Rafael, noch ein Zwanziger, von reizender Gesichtsbildung, sitzt mit einem Arm auf den Tisch gelehnt und hält über seinem weissen Untergewand ein mit Pelz besetztes Oberkleid. Die vollen Haare, nach hinten mit einem Barett bedeckt, fallen bis auf die Schultern. Durch ein Fenster sieht man in eine Landschaft.

Um dieselbe Zeit, nämlich vor dem Jahr 1511, ehe Achilles Grassi Cardinal wurde, sandte dieser seinem Bruder Agamemnone nach Bologna ein Bild der Verkündigung von Rafael's Hand, wie Malvasia berichtet. Wohin es gekommen, darüber fehlen weitere Nachrichten; indessen hat sich eine Copie davon in der Sammlung des Schlosses zu Gotha erhalten. Wir sehen hier die vor einem Betstuhl

1) Francesco Francia hatte sich der besondern Gunst der Bentivoglio, Herren von Bologna zu erfreuen, und war nun über deren Vertreibung durch den Papst sehr in Trauer.

2) Malvasia in der Felsina pittrice schreibt den Namen Rafaello Sanzio, allein er erlaubte sich dabei wohl eine Freiheit, da Rafael sich stets Raphaello unterzeichnete. Das Sanzio ist verdächtig, da bei andern Unterschriften des Urbinaten nie der Familienname steht, wohl aber der Beisatz: Maler in Rom. In allen Documenten wird er Santi oder Sancti geschrieben.

knieende Maria, während segnend der verkündende Engel von der Linken herbeieilt. Über ihm schwebt Gott Vater in einer Glorie von Engeln, den heiligen Geist herabsendend.

Nach Ankunft dieser Bilder hat wohl Francesco Francia jenes Sonett zum Lobe Rafael's gedichtet, welches Malvasia zuerst mitgetheilt hat. Es ist ein rührendes Zeugniss der Freundschaft und Hochschätzung des ihm an Jahren überlegenen und in seiner Kunst schon in langerworbenem Ansehen stehenden Kunstgenossen, dessen Charakter durch eine irrige Nachricht bei Vasari so falsch beurtheilt worden ist. Das Sonett lautet folgendermassen:

Dem vortrefflichen Maler Rafael Santi, dem Zeuxis unseres Jahrhunderts, von mir Francesco Raibolini, Francia genannt.

Nicht Zeuxis bin ich noch Apoll, die Ehre
So hoher Namen will mir nicht gebühren,
Noch will Talent und Tugend so mich zieren,
Dass Rafael mir ew'ges Lob gewähre.

Du Einz'ger, dem des Himmels Gunst, die hehre,
Sieg allwärts schenkt, ob Allen zu regieren,
Sprich, welche Kunst liess Solches dich vollführen,
Dass, gleich der Alten Ruhm, dich Ruhm verklärе?

Glücksel'ger Jüngling, früh emporgeschwebet
Zu solcher Höh', — wer mag voraus ergründen,
Wozu gereifte Kraft dich wird begeistern?
Besiegt beugt sich Natur, und, neu belebet
Von deinem Täuschen, wird sie preisend künden,
Dass du der Meister seist ob allen Meistern.

Zu den Staffeleibildern, welche Rafael während den drei ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom ausführte, sind noch folgende zu zählen: Für die von Papst Sixtus IV erbaute Kirche S. Maria del Popolo, und wahrscheinlich in Auftrag des eben genannten Cardinals Riario, malte Rafael

eine heilige Familie, die auch unter dem Namen Madonna di Loreto bekannt ist, da sie sich nachmals im Schatze jener Kirche befand; jetzt ist sie verschollen. Maria (halbe Figur) steht vor einem Bette, auf welchem das Christkind liegt. Eben hat sie nun den Schleier gelüftet, der dasselbe bedeckte, und der erwachte Knabe, den sie liebreich betrachtet, streckt lebhaft seine Ärmchen aus, wodurch seine Gestalt sich in ihrer ganzen Schönheit zeigt. Dem reizenden Bild der mütterlichen Pflege ist noch ein Joseph beigegeben, der hinter der Jungfrau, auf einen Stab gestützt, dem Bilde Rundung und Fülle verleiht. Vasari und noch Sandrart sahen es bei hohen Festen in besagter Kirche in Rom, nebst einem Portrait des Papstes Julius II ausgestellt, welches gleichfalls von Rafael's Hand um dieselbe Zeit wie die heilige Familie entstanden war und ein Geschenk des Papstes an die Kirche gewesen sein dürfte, da er sie besonders begünstigte. In diesem herrlichen Bildniss, nun im Palast Pitti zu Florenz, sehen wir den Fürsten zwar schon alt, aber noch voll Energie die beiden Arme des Lehnsessels fassend, gleichsam im Begriffe zu neuen Thaten aufzustehen. Wenn Vasari sagt, es sei so lebendig und wahr gemalt, dass man den Papst selbst zu sehen glaube und dass man sich vor ihm fürchte, so ist damit nicht zu verstehen, als habe ihn Rafael hier, wie in seinen Frescomalereien im Charakter eines gebieterischen, Furcht erregenden Herrschers dargestellt, sondern er zeigt ihn uns hier in einem ruhigern Moment, wie es bei einem Portraite angemessen ist, obgleich daraus die ganze Individualität seines kräftigen und unternehmenden Charakters durchblickt.

Zwei andere Portraite, welche Rafael um dieselbe Zeit malte, sind die des jungen Marchese Federico von Mantua und des Parmesan, des Papstes Liebling. Ersteres, dessen lange Haare ein rothes Barett bedeckt, kam mit den Gemälden aus Mantua in die Sammlung des Königs von England Karl's I, und soll nach vielen Wanderungen nach London zurückgekehrt sein. Das zweite sah im Jahr 1530 der Anonyme des Morelli im Haus des Antonio Foscarini zu Venedig, der es von Ottaviano Sforza, Bischof von Lodi,

zum Geschenk erhalten hatte. Weitere Nachrichten fehlen darüber. Sollte es etwa das Portrait sein, welches Professor Scarpa in Pavia besass und irrig für das des Antonio Tebaldeo hielt? — Diese Vermuthung stehe hier, um weitere Untersuchungen zu veranlassen.

Rafael malte auch in jener Zeit noch einige kleine Madonnenbilder, um dem Wunsche seiner Gönner zu entsprechen. Nach Nocera de' Pagani im Neapolitanischen kam, vielleicht durch Paolo Giovio, Bischof jener Stadt, in die Kirche der Olivetaner das schöne runde Bild, welches durch den Stich von Desnoyers unter dem Namen der heiligen Jungfrau aus dem Hause Alba, den Kunstfreunden allgemein bekannt ist. Das köstliche Bild erstand kürzlich mit der Sammlung Coesvelt der Kaiser Nicolaus von Russland.

Hierher gehört auch das kleine Madonnenbild mit dem schlafenden Christkinde, vor welchem der kleine Johannes mit gefaltenen Händen verehrend kniet, dessen schon bei Gelegenheit einer ähnlichen Composition Erwähnung geschehen. Aus der Sammlung des Prinzen von Carignan kam es in die des Königs von Frankreich; jetzt ist es im Pariser Museum. Da die heilige Jungfrau mit einem blauen Diadem geschmückt ist, erhielt das Bild ausser dem Namen „Le sommeil de Jésus", auch den der „Vierge au diadème," und Desnoyers nennt es wegen des Schleiers, welchen Maria von dem Christkind aufhebt: „La Vierge au linge."

Ein drittes Madonnenbildchen aus dieser Epoche ist noch das, welches sich ehedem in der Sammlung Aldobrandini in Rom befand, wovon es den Namen trägt. Jetzt ist es im Besitz des Lords Garvagh in London. Maria (halbe Figur) sitzt auf einer Bank mit dem Christkind auf dem Schoose. Dieses reicht anmuthsvoll dem rechts herbeikommenden kleinen Johannes eine Nelke, wonach er freudig sein Händchen streckt. Zu den Seiten eines Pfeilers in der Mitte hat man eine Aussicht nach einigen Häusern in einer Landschaft. Diese verschiedenen Madonnenbilder zeugen von Rafael's unerschöpflichem Talent, denselben Gegenstand der mütterlichen Sorgfalt und Liebe aufs mannigfaltigste zu behandeln und ihm stets neuen Reiz zu verleihen.

Ein grösseres Altarblatt malte Rafael ums Jahr 1511 für Sigismondo Conti aus Fuligno, Geheimschreiber des Papstes [1]), der wie es scheint ein Gelübde gethan, der Mutter Gottes zu Ehren ein Altarblatt malen zu lassen, wenn er von einer gewissen Gefahr durch ein Meteor errettet würde. Dieses schliessen wir aus der Darstellung in der Landschaft des Bildes, welches den Namen der Madonna di Fuligno trägt. In ihm sehen wir im obern Theil die heilige Jungfrau lieblich und anmuthsvoll auf Wolken sitzend und von einer Glorie umgeben. Das Christkind sich halb in ihren Schleier hüllend steht zu ihrer Seite und sieht herab zum Donatar, der kniend in inniger Andacht zu ihm emporschaut. Er ist eine herrliche Portraitfigur von ergreifender Wahrheit und grandioser Behandlung. Hinter ihm steht der h. Hieronymus, ihn der himmlischen Gnade empfehlend, ebenfalls eine überaus würdevolle Gestalt; links Johannes der Täufer auf den Heiland hinweisend, ein durch Kasteiungen in der Wüste abgehagerter, strenger Mann, dem Typus entsprechend, wie ihn uns die byzantinische Kunst überliefert hat. Vor ihm kniet der h. Franciscus und blickt von himmlischer Liebe glühend nach Jesus, indem er mit der Rechten aus dem Bilde nach der in der

1) Er entspross dem grossen Geschlecht der Conti aus Anagni, welches in Papst Innocenz III der katholischen Christenheit eines ihrer bedeutendsten Oberhäupter gab. Seit dieser Zeit in Rom ansässig leuchtete es im Glanz eines die Künste fördernden Reichthums, bis es im Jahr 1808 schnell, gleich so manchem andern römischen Hause erlosch. Sigismondo Conti, den Giovanni Santi in der Dedication an den Herzog von Urbino als einen ausgezeichneten Schriftsteller aus Fuligno gebürtig nennt, hat eine Geschichte seiner Zeit, seit dem Jahr 1475, in neun Büchern geschrieben, welche Giustiniano Pagliarini in Rom herauszugeben beabsichtigt. Siehe Pungileoni p. 111. Sigismondo Conti war Cameriere segreto des Papstes Julius II, was so viel als päpstlicher Kammersecretair heisst. Nach P. Casimiro memorie d'Araceli, Roma, 1736 p. 242 hatte er auch den Titel eines Secretairs, der zugleich Abbreviatore del sacro palazzo apostolico war; heutzutage Viso di curia genannt. Er starb am 23. Februar 1512. Siehe C. Fea Nuova descriz. de' mon. ant. Roma, 1819. p. 72.

Kirche versammelten Gemeinde Christi hinweist, als sei er in Fürbitte für die ganze leidende Menschheit entbrannt. In der Mitte zwischen diesen Gruppen steht ein kleiner Engelknabe ein Täfelchen haltend; er ist eine der lieblichsten Gestalten, die Rafael jemals gebildet, voll himmlischer Freudigkeit und wahrhaft entzückend; denn der Ausdruck seines blendend schönen Köpfchens ist von engelreiner Unbefangenheit und dem Göttlichen ganz zugekehrt; die Bildung seines ganzen Körpers zeigt eine Schönheit die, überirdisch und doch wahr, nur aus Rafael's edelm Geiste entspringen konnte. Auch das Helldunkel, durch einen Schatten auf den untern Theil seiner Gestalt bewirkt, übt zauberhaften Reiz und gehört zu den schönsten Hervorbringungen dieser Art und Kunst. Überhaupt ist das Colorit des ganzen Bildes von grosser Frische und Harmonie; es zeigt, was der Meister zu leisten vermochte, wenn er eigenhändig ein Werk durchführte, und nicht, wie es nachmals häufig geschah, einen grossen Theil der Ausführung seinen Schülern überlassend, nur die letzte Hand daran legte. Aus der Kirche Araceli auf dem Capitol kam die Altartafel im Jahr 1565, wahrscheinlich durch besondere päpstliche Bewilligung, auf Veranlassung der Schwester Anna Conti in die von der Familie gestiftete Klosterkirche der h. Anna zu Fuligno, woher das Bild seinen Namen erhielt. Nach der Wanderung durchs Musée Napoleon gelangte es nach dem Friedensschluss von 1815 in die Gemäldegallerie des Vatican.

Ein Freund und Beförderer der Gelehrten und Künstler in Rom war damals Johannes Gorizius aus Luxemburg, auch Janus Corycius genannt, der nicht nur jährlich am Tag der heiligen Anna, seiner Schutzpatronin, ein prächtiges Fest gab, wozu er alle Freunde der Kunst und Wissenschaft einlud und ihren Wetteifer durch Aufgaben anregte, sondern lange Zeit hindurch standen sein Haus und seine Gärten den Akademikern offen [1]). Von Andrea Sansovino liess er die schöne Marmorgruppe der Maria und

1) W. Roscoe im Leben Leo X. III. p. 145.

Anna für die Kirche S. Agostino ausführen und an einem der Pfeiler des Mittelschiffes aufstellen. Rafael erhielt den Auftrag, an den obern Theil des Pfeilers den Propheten Jesajas in Fresco zu malen, welchen er auch um 1512 ausführte. Allein nach dem Bericht des Vasari schlug er ihn wieder herunter, als er die Decke der Capelle Sixtina von Michel Angelo [1]) gesehen hatte, und aufs lebhafteste davon ergriffen nun suchte in seines Nebenbuhlers Art einen andern Propheten Jesajas auszuführen. Vasari aus unbedingter Vorliebe für seinen Meister Michel Angelo lobt dieses Gemälde als weit vorzüglicher denn das frühere, und sagt, dass Rafael's Behandlungsart, nachdem er die des Florentiners kennen gelernt, ausserordentlich an Grossartigkeit gewonnen und dass er seinen Figuren seitdem mehr Majestät gegeben habe. Obgleich nun das Bild des Propheten Je-

1) Es ist wohl hier an seinem Orte die Frage zu beleuchten, wann und in wie viel Zeit Michel Angelo die Decke der Capelle Sixtina gemalt, da die Nachrichten des Condivi und Vasari unglaublich lauten und im offenbaren Widerspruch mit Thatsachen stehen. Michel Angelo vollendete im December 1507 die Statue Julius II in Bologna und stellte sie auf dem Platz vor dem Stadthaus auf. Er kam daher im Anfang des Jahrs 1508 nach Rom und dürfte bald nach der Ankunft Rafael's, auf Veranlassung des Bramante, vom Papst den Auftrag zur Ausmalung der Decke der Capelle erhalten haben. Dieses wird um so wahrscheinlicher, als wir aus dem am 8. Juni 1509 vollendeten Buche des Francesco de Albertino, de Mirabilibus Romae, ersehen, dass damals schon die Malereien des Michel Angelo in der Capelle Sixtina dem Publicum zugänglich waren. (Siehe Carlo Fea Notizie p. 27.). Wollen wir darunter auch nur einen kleinen Theil der ganzen Decke annehmen, so fällt diese Zeit doch schon ausserordentlich frühe. Dagegen erfolgte die Vollendung nicht so schnell, als man nach den Angaben obiger Schriftsteller glauben sollte, indem Paris de Grassi in seinem Diario berichtet, dass die Capelle auf den Christtag 1512 noch nicht von den Gerüsten befreit war. (Siehe Pungileoni p. 131.) Folglich müssen wir wenigstens vier Jahre annehmen, während welchen Michel Angelo mit dieser Arbeit beschäftigt war. Um indessen die Wahrheitsliebe seiner Biographen zu retten, ist anzunehmen, dass er während 20 Monaten, aber nicht ununterbrochen an der Decke gemalt, die übrige Zeit aber zur Fertigung der Entwürfe und der Cartons verwendet habe.

sajas die Nachahmung der Art des Michel Angelo sowohl in der Hauptfigur, als in der Disposition der beigegebenen zwei Knaben unverkennbar bezeugt, so ist dagegen nicht zuzugeben, dass Rafael's Kunst dadurch gewonnen habe; im Gegentheil nöthigt uns dieses Frescobild das Geständniss ab, dass es eines der unbedeutendsten Werke ist, welches der Meister in Rom ausgeführt und dass er in demselben statt in Michel Angelo's grandiose Derbheit, ins Schwerfällige, statt in dessen eigenthümliche Idealität, ins Flache verfallen ist. Rafael's Individualität, welche der des Michel Angelo ganz entgegengesetzt war, erscheint erst dann wieder in ihrer ganzen Herrlichkeit, als er von seines Nebenbuhlers Art sich völlig losriss. In wiefern aber zuzugestehen sei, dass des Florentiners grossartige Auffassungs- und Behandlungsweise auf den Urbinaten eingewirkt und dessen Kunst zu höherer Vollkommenheit entwickeln half, hatten wir schon früher Gelegenheit zu beleuchten. Da auch über das Jahr, in welchem Rafael den Propheten Jesajas gemalt, verschiedene Ansichten aufgekommen sind, so glaube ich hier noch folgendes darüber sagen zu müssen. Zwei Anhaltspunkte bieten sich zur Zeitbestimmung dar: Erstens die Inschrift an der Marmorgruppe von Andrea Sansovino vom Jahr 1512, welche Gorizius nach der griechischen Aufschrift beim Propheten zu gleicher Zeit wie die Malerei hatte fertigen lassen. Zweitens ein in Fresco gemaltes Wappen Julius II, welches sich chedem über einem Kamin in einem der Gemächer Papst Innocenz VIII in Vatican befand und von zwei Knaben gehalten wurde, welche nach denen beim Propheten von Rafael genau copirt sind. Da nun Julius II am 21. Februar 1513 starb, so kann die Entstehung des Wappens sowohl, als auch die des Propheten Jesajas nicht wohl später als zu Ende des Jahrs 1512 fallen. Bei Vergrösserung des Vaticanischen Museums brach man den Kamin ab, zuvor aber wurden die beiden, das Wappen haltenden Knaben herausgesägt und gegen Kupferstiche von Marc Antonio in Tausch gegeben. Einen davon erwarb der verstorbene Maler Wicar, der ihn der Akademie von S. Luca vermachte. Leider hat er sehr gelitten und ist stark übermalt.

Wir kommen noch einmal auf den Propheten Jesajas in S. Agostino zurück, um die unverbürgte Sage [1]) zu berichten, nach welcher der Besteller den für das Gemälde verlangten Preis zu hoch fand und daher den Michel Angelo darüber befragte, welcher dann das Werk betrachtend, soll gesagt haben: „Das Knie allein ist den geforderten Preis werth." — Durch Unvorsichtigkeit eines Sacristans zur Zeit Paul IV, der das Bild waschen wollte, wurde es so sehr verdorben, dass Daniele da Volterra den Auftrag erhielt, es herzustellen. Hiedurch hat die Malerei sicher an Schönheit eingebüsst, und dürfte dem Michelangelesken Styl noch verwandter erscheinen, als es ursprünglich der Fall war.

Noch haben wir eine andere den Rafael betreffende Aussage zu erörtern: Condivi [2]) sagt nämlich, dass, nachdem Michel Angelo die Hälfte der Decke der Capelle Sixtina gemalt hatte, Bramante auf Anstiften Rafael's den Papst habe überreden wollen die andere Hälfte derselben dem Rafael zum Ausmalen zu übergeben. Dieses habe den Michel Angelo sehr beunruhigt; die Sache sei aber auf dessen Vorstellungen vom Papst zu seinen Gunsten entschieden worden. Ähnliches berichtet Vasari, ohne jedoch den Rafael anzuklagen und alles dem Neid des Bramante zuschreibend. Dass aber beide Biographen diese Aussage aus Michel Angelo's eigenem Munde haben konnten, bezeugt eine Stelle aus dessen Brief, welchen Sebastiano Ciampi [3]) bekannt gemacht hat, und der folgendermassen schliesst: „An allen den Mishelligkeiten zwischen Papst Julius und mir war der Neid des Bramante und des Rafael von Urbino Schuld; und dies war die Ursache, weshalb, um mich zu Grunde zu richten, das Grabmonument bei seinen Lebzeiten nicht aus-

1) J. Richardson Traité de la peinture III p. 154.

2) Ascanio Condivi de la ripa Transone, Vita di Michel Angelo Buonarroti. Roma, 1553. p. 33.

3) Lettera di Michelangiolo Bonarroti per giustificarsi contro le calunne degli emuli e de' nemici suoi sul proposito del sepolcro di Papa Giulio II trovata da S. Ciampi. Firenze 1834. 8. p. 7.

geführt wurde. Und dazu hatte Rafael gute Ursachen, denn was der von der Kunst wusste, wusste er durch mich [1]). " Der Ton des ganzen Briefes, wie auch die hier mitgetheilte Stelle zeugt von einer grossen Reizbarkeit des Michel Angelo, wodurch dieser grosse Künstler von Jugend auf in Misverhältnissen mit seinen Kunstgenossen lebte und unverträglich gegenüber allen denen erscheint, die sich ihm nicht gänzlich unterwarfen. Wir wollen uns hier erinnern, wie er noch im Garten bei Lorenzo de' Medici seine Mitschüler zum besten hatte, daher ein zerquetschtes Nasenbein davontrug; — wie er verhinderte, dass Baccio d'Agnolo die Kuppel des Florentiner Doms vollendete, so dass sie noch bis auf den heutigen Tag die letzte Zierde erwartet; — wie nach dem handschriftlichen Bericht des Pietro di Marco Parenti, im Jahr 1504 seine Statue des David bewacht werden musste, da Bildhauer, die er verächtlich behandelt, sie mit Steinen werfen wollten, und deren etwa acht an der Zahl verhaftet wurden; — wie hart er die ältern Meister behandelte, die einen Ruhm erworben hatten, den er bei weitem zu überstralen überzeugt war; so den Pietro Perugino, den er tölpelhaft und unwissend in der Kunst schalt, worüber es zu Klagen vor Gericht kam; so den Francesco Francia, dem er ähnliches vorwarf, als dieser im Beisein vieler Bolognesер seine Statue Julius II wegen des schönen Gusses lobte, Michel Angelo aber dabei das Lob seiner Kunst vernachlässigt glaubte; und als er des Francia schönen Sohn sah, diesem sagte: „dein Vater kann

1) Auch Condivi p. 67. sagt ähnliches in folgendem Zusammenhang: „Michelangelo non fu mai invidioso dell' altrui fatiche ancor nell' arte sua, più per bontà di natura, che per opinione, ch'egli abbia di se stesso. Anzi ha sempre lodato universalmente tutti, etiam Raffaello da Urbino, infra il quale e lui già fu qualche contesa nella pittura, come ho scritto: solamente gli ho sentito dire, che Raffaello non ebbe quest' arte da natura, ma per lungo studio." — In Bezug auf die Eigenthümlichkeit beider Meister sagt der sonst für Michel Angelo parteiische Vasari richtiger: „La natura quando vinta dell' arte per mano di Michelangelo, volle in Raffaello esser vinta dall' arte e dai costumi insieme.

schönere lebendige Figuren machen, als gemalte.“ Ferner erinnern wir uns, wie er mit Leonardo da Vinci, als dieser sich zur Zeit Leo X in Rom befand, in heftigen Streit gerieth und ihn aus Rom verdrängte. Endlich wie er durch seine Unverträglichkeit mit den andern Künstlern Schuld war, dass die von Papst Leo X beabsichtigte Vollendung der Kirchenfaçade von S. Lorenzo zu Florenz nicht zu Stande kam. Alle diese [1]) und noch andere Thatsachen beweisen, dass Michel Angelo nicht nur überaus reizbar war, sondern dass er sich auch über alle andere Künstler erhob und sie oft mit Geringschätzung behandelte. Die anmassenden Worte über Rafael's Kunst verlieren hiedurch ihr Gewicht in dem Mund des grossen, aber herrschsüchtigen Künstlers; und sein Streit mit Bramante dürfte leicht durch sein eigenes Betragen, durch jenem zugefügte Unbilden veranlasst worden sein, das Sprichwort bewährend: Wie man in den Wald ruft, so schallt es heraus. — Jedenfalls ist es nicht glaubhaft, dass Rafael nur entfernt daran denken konnte ein von Michel Angelo angefangenes Werk vollenden zu wollen, da er als ein zwar noch junger, aber einsichtsvoller, besonnener, wohlwollender Künstler zu gut wissen musste, wie nachtheilig es für die Einheit eines Werkes ist, wenn zwei völlig verschiedene Individualitäten daran arbeiten. Wie anerkennend und wahr lautet gegen des Michel Angelo anmassende Äusserung die des Rafael, welche derselbe Condivi mittheilt, indem er berichtet, Rafael habe zum öftern gesagt: „dass er sich glücklich schätze, zu des Michel Angelo Zeiten geboren zu sein, da er durch ihn eine andere Art, als die der alten Meister habe kennen lernen.“

Dem Jahr 1512 gehören noch ein Paar Portraite von Rafael, welche in Bezug auf ihre Behandlungsart höchst merkwürdig sind, und einen neuen Beweis liefern, wie leicht

1) Vasari in den Lebensbeschreibungen der betreffenden Künstler. Siehe auch den Brief von Baccio Bandinelli an den Herzog von Toscana vom 7. December 1547 in den Lettere pittoriche I. Nr. XXVII. p. 71.

der gewandte, alles Vorzügliche in sich aufnehmende Meister selbst die seiner Tendenz ferner stehenden Eigenschaften grosser Künstler sich anzueignen wusste. Wir meinen hier das köstliche Bildniss in der Tribune zu Florenz, irrig als Rafael's Geliebte ausgegeben, und das des Bindo Altoviti, nun im Besitz des Königs Ludwig von Baiern. Wenn nun auch Rafael in seinen Portraiten mehr als sonst sich durch eine kräftige oder doch wahre Färbung auszeichnete, so steigert sich doch in ebengenannten das Colorit zu einer Tiefe, wie bis dahin nur Giorgione sie erreicht. Es ist daher schon öfters ausgesprochen worden, dass das Frauenbildniss vom Jahr 1512 von letzterem sein müsse, ohne dass man dabei beachtete, dass Giorgione schon das Jahr zuvor gestorben war, dass die Zeichnung und der sich darin aussprechende Geist ganz Rafaelisch sind. Der Einfluss des Giorgione ist indessen unverkennbar und kann auf Rafael, der ihn zwar persönlich nie kennen lernen konnte, leicht durch nach Rom gekommene Portraite von ihm statt gefunden haben. Dieses wird um so wahrscheinlicher, als Sebastiano del Piombo, einer der besten Schüler des Venetianers, grade ums Jahr 1511 durch Agostino Chigi nach Rom berufen wurde, um in seinem Hause ebensowohl durch sein malerisches, als durch sein musikalisches Talent Heiterkeit zu verbreiten. Dort musste er auch dem Rafael, der, wie wir wissen, spätestens schon seit 1510 mit Agostino Chigi in freundlicher Verbindung stand, nothwendiger Weise bekannt werden.

Über die Personen, welche jene Portraite vorstellen, ist vielfach hin- und hergestritten worden, daher hier eine kurze Erläuterung stehe, indem ich wegen der ausführlichern Angaben auf das Verzeichniss der Werke Rafael's unter No. 95 und 96 verweise. Das schöne, wahrhaft entzückende Frauenbildniss von südlicher Fülle und Gluth in Geist und Formen erhielt um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts den Namen der Geliebten Rafael's, der Fornarina, und wurde als solche von Rafael Morghen in Kupfer gestochen. Beide Angaben sind indessen irrig, wie wir später bei Gelegenheit des wirklichen Bildnisses der Geliebten Rafael's ersehen werden. Wen stellt nun aber, unser

reizendes Frauenbildniss dar? — In dem im Jahr 1589 gefertigten Inventarium der Kunstgegenstände in der Tribune ist es ohne Benennung der Person verzeichnet, woraus hervorgeht, dass man damals schon nicht mehr wusste, wen es vorstellen solle. Ist es indessen erlaubt eine Vermuthung zu äussern, so würde ich am geneigtesten sein, in ihm die von Vasari erwähnte Beatrice Ferrarese zu erkennen. Dass wir uns dabei keine Fürstin aus dem Hause Este vorzustellen haben, wie öfters angegeben wurde, bezeugt Litta's Werk über die berühmten Italienischen Familien, nach welchem zu jener Zeit keine Fürstin dieses Namens in dem Hause Este vorkommt. Es dürfte daher die von Vasari erwähnte Beatrice aus Ferrara eine der begabten, liebenswürdigen Frauen gewesen sein, welche durch Improvisation begeisterten Beifall ernteten: darauf scheint der goldene, mit grün emaillirten Blättern besetzte Kranz, den ihr Haupt schmückt, zu deuten, auch die gewählte Kleidung, der eigene Anstand ihrer Bewegung, der tiefeindringende Blick ihres seelenvollen Auges lässt diese Ansicht zu. Da wir nun einen Brief der Gratiosa Pia aus Ferrara vom 27. October 1523 an Pietro Bembo [1]) besitzen, worin diese sich nebst ihrer Beatrice empfiehlt, so dürfte derselbe wohl auf die rechte Spur leiten.

Fast eben so verwirrt wie über das Frauenbildniss sind seit Bottari die Angaben über jenes Portrait eines Jünglings von etwa 22 Jahren aus dem Hause Altoviti in Florenz. Genannter Schriftsteller, der eine wahre Leidenschaft hatte, überall ungekannte Selbstbildnisse Rafael's zu finden, war der erste, welcher, sich stützend auf die doppelsinnige Stelle des Vasari: „dem Bindo Altoviti malte er (Rafael) sein Portrait, da er noch jung war," behauptete, das fragliche sei das des Rafael, obgleich es seit mehr als zwei Jahrhunderten hindurch in der Familie für das ihres Ahnherrn Bindo gegolten hatte, der hier als ein blühender Jüngling von etwa 22 Jahren mit blonden Haaren und blauen Au-

1) Im Briefwechsel des Pietro Bembo unter den Lettere da diverse principesse et altre Signore. Lib. II p. 29. b.

gen dargestellt ist, während Rafael nach seinen echten Bildnissen braune Haare und braune Augen hatte. Auch ist unser Bild in einer Weise ausgeführt, wie Rafael im Jahr 1505 oder 1506 es zu thun noch unvermögend war, wohl aber im Jahr 1512, in welchem Bindo Altoviti, am 26. September 1490 geboren, in sein 22. Lebensjahr trat. Übrigens zeigen auch die Gesichtszüge nur eine üppige Jugendfülle, und keinesweges das Sinnige, Seelenvolle, was wir in dem Bildniss bewundert, welches Rafael im Jahr 1506 in Urbino von sich gemalt. Trotz dieser Widersprüche, denen sich noch andere beifügen liessen, fand die Meinung des Bottari bis in die neusten Zeiten, auch in Deutschland, warme Anhänger und selbst Rafael Morghen hat auf dem Stich, den er nach jenem Portrait gefertigt, diesem den Namen des Urbiners gegeben. In München ist man indessen am ersten von dieser Meinung abgestanden und hat sich nach einer gesunden Kritik überzeugt, dass das wundervoll schön ausgeführte Portrait nur das des Bindo Altoviti sein könne.

Noch einen andern Auftrag erhielt Rafael von diesem, wegen seiner Schönheit in Rom berühmten jungen Kunstfreunde, nämlich zu einer heiligen Familie mit einem halb erwachsenen Johannes dem Täufer, dem Schutzpatron der Stadt Florenz. Rafael's unerschöpflicher Genius wusste diesem schon so oft dargestellten Gegenstande einen neuen Reiz durch ein neues Motiv zu geben. Die sitzende h. Elisabeth gibt der bei ihr stehenden Maria das Jesuskind zurück; während dieses nun an der Mutter hinaufstrebt, wird es von einer hinter der Elisabeth stehenden jungen Heiligen mit dem Finger berührt, wodurch es angeregt in lebhafter Bewegung sein Köpfchen lächelnd nach ihr hinwendet. Im Grund des Zimmers sieht man ein mit Leinwand geschlossenes Fenster, daher des Bildes Name: Madonna dell' impannata. Es ist jetzt im Palast Pitti. Öfters wurde an der Echtheit des Gemäldes gezweifelt, indessen beweist nicht nur die Composition, sondern auch ein in der Sammlung des Königs von England befindlicher Entwurf zu dem Bilde von Rafael's Hand, dass die Erfindung demselben an-

gehört; die Ausführung ist allerdings sehr ungleich, und scheint mit Ausnahme des Christkindes, an welchem der Meister selbst dürfte gearbeitet haben, von mehr als einem seiner Schüler herzurühren, auch einer spätern Epoche, als das Portrait des Altoviti anzugehören.

Zu den Madonnenbildern, welche Rafael in dieser Zeit, um das Jahr 1512 hin gemalt, dürfen wohl folgende gezählt werden. Zuerst nennen wir dasjenige, welches aus der Gallerie Orléans in die des Herzogs von Bridgewater (auch Stafford-, jetzt Sutherland-Gallerie genannt) gelangt ist, und öfters mit dem Namen der schönen heiligen Jungfrau bezeichnet wird. Maria (halbe Figur) hat hier das Christkind auf dem Schoose liegen und betrachtet es mit der Wonneseligkeit einer glücklichen Mutter. Auch die Bewegung des Kindes ist von ausserordentlicher Anmuth, und kaum ist eine schöner bewegte Linie zu denken als der obere Umriss von der Schulter bis zu der äussersten Spitze des Fusses.

Leider sehr verwaschen und theilweis übermalt ist ein kleineres Madonnenbild, welches, ebenfalls aus der Gallerie Orléans nach England gewandert, sich jetzt in der Sammlung des Dichters Sam. Rogers in London befindet. Das Jesuskind auf einer Balustrade stehend, umschlingt hier liebevoll der Mutter Hals und sieht lächelnd aus dem Bilde, während die heilige Jungfrau es mit Innigkeit an sich drückt.

Madonna of the Tower - im Nat. Gallery London.

Von trefflicher Erhaltung ist dagegen eine heilige Familie, welche Rafael dem Lionello Pio da Carpi gemalt. Aus der Gallerie Farnese gelangte sie in das Museum zu Neapel. Dort befindet sich auch noch der Originalcarton zu demselben. In diesem Bilde sehen wir eine der lieblichen Familienscenen, denen Rafael stets einen neuen Reiz zu verleihen wusste, so dass er, so oft er auch den Gegenstand wiederholte, uns immer wieder überrascht und erfreut und einen Reichthum der Erfindung beurkundet, wie ihn nie ein Künstler vor und nach ihm besessen. Maria und die alte Elisabeth haben sich nebeneinander, mit ihren Knaben im Schoose in der Nähe einer Ruine niedergelassen. Erstere sieht bewundernd und mit gefaltenen

Händen zu, wie der kleine Johannes im Ausdruck der herzlichsten Verehrung vor seinem Gespielen kniet und wie das Jesuskind seine Rechte der sie fassenden Hand der h. Elisabeth entzieht, um ihrem Söhnchen den Segen zu ertheilen. In der Thüre des Gebäudes wandelt Joseph. Marco da Ravenna hat uns durch einen Kupferstich den ersten Entwurf Rafael's zu diesem Gemälde erhalten, welcher sich dadurch besonders von diesem unterscheidet, dass statt der Ruine, eine Landschaft mit einer Fächerpalme den Hintergrund bildet.

Ein ausgezeichneter Gönner Rafael's war auch der reiche Kaufmann Agostino Chigi aus Siena, der bei den Päpsten in hoher Gunst stand, da er sich stets als ihr treuer Anhänger erwies, sich durch Redlichkeit auszeichnete, ihnen oft mit bedeutenden Darleihen, zuweilen ohne Interessen dafür zu nehmen, zu Hülfe kam[1]). Dagegen war er von der päpstlichen Regierung durch Monopole, hauptsächlich der Alaunwerke sehr begünstigt und erwarb das grösste damals in Italien gekannte Privatvermögen. Julius II, dessen Finanzminister er gewissermassen wurde, behandelte ihn selbst wie ein Mitglied seiner Familie, indem er ihm und seinem Bruder Sigismondo, einem Geistlichen, das Recht verlieh den Familiennamen und das Wappen der Rovere zu führen[2]). Agostino war aber auch ein Freund und Beförderer der Gelehrten und Künstler. Aus einer von ihm errichteten Druckerei für Werke griechischer Autoren sind mehrere vorzügliche Ausgaben derselben, z. B. des Pindar, der Idyllen Theokrit's u. a. m. hervorgegangen. Durch Baldassare Peruzzi liess er sich in den ehemaligen Gärten des Geta eines der schönsten Wohnhäuser, jetzt die Farnesina genannt, bauen, und beauftragte auch denselben Künstler die Decke des Saales auszumalen. Sebastiano del Piombo, Rafael, Antonio Razzi und Giulio Romano verherrlichten durch ihre Werke dieses Gebäude zu einem wahren Kunst-

1) Cancellieri Settimana santa p. 191.

2) Carlo Fea Notizie etc. p. 88, wo das Document des Papstes Julius II vom 9. Sept. 1509 mitgetheilt wird.

palast. Der Pracht seines Hauses entsprechend führte dessen Eigenthümer auch ein fürstliches Leben, und gab glänzende Feste, die an die Üppigkeit der alten Römer erinnern. Er war auch ein grosser Verehrer schöner Frauen, und Paolo Giovio zählt ihn selbst zu den Anbetern der reizenden Imperia.

Das frühste Document, welches die Bekanntschaft Rafael's mit diesem Mäcen beurkundet, ist ein Contract Agostino's vom 10. November 1510 mit dem Gold- und Metallarbeiter Cesarino aus Perugia, der ein Freund Rafael's war und wahrscheinlich dem mächtigen Kunstfreunde durch denselben war empfohlen worden. Dem Contract zufolge, welcher im zweiten Theil, im Verzeichniss der Sculpturen No. 1. mitgetheilt wird, hatte Cesare di Francesco zwei runde Schüsseln von vier Palmen Grösse in Bronze zum Preis von 25 Goldducaten zu fertigen, zu welchen „Rafael aus Urbino des Giovanni Santi Sohn" die Zeichnungen geliefert. Wahrscheinlich besitzen wir noch eine derselben in dem köstlichen Federentwurf, der sich im Dresdner Kupferstichcabinet befindet. Die überaus fantasiereiche Zeichnung eines runden Randes zeigt Neptun als Herrscher des Meeres von Tritonen, Nymphen und Amorinen umgeben, die ihr heiteres Spiel in dem nassen Elemente treiben.

Bedeutender indessen waren die Aufträge, welche Rafael von Agostino Chigi für zwei Kirchen erhielt, die er aber, obgleich deren Ertheilung noch in die Lebzeiten Julius II fiel, erst später unter Leo X ausführen konnte. Die Gründe, welche zu dieser Annahme berechtigen, sind nicht allein die Angaben des Vasari, sondern noch weit mehr der Umstand, dass beide Kirchen, S. Maria della Pace und S. Maria del Popolo, von Sixtus IV, dem Oheim Julius II erbaut, auch von letzterem besonders begünstigt und mit Vorliebe ausgeschmückt wurden. Agostino Chigi, um sich nun dem Papst gefällig zu erweisen, liess in beiden Familiencapellen errichten, von denen die letztere bei weitem die prächtigste, auch jenes Grabcapelle wurde.

Die Kirche S. Maria della Pace liess Papst Sixtus IV zum Gedächtniss seiner Bemühungen den Frieden in der

Christenheit herzustellen erbauen; daher ihr Name „des Friedens.“ Im Jahr 1482 übergab er sie der Pflege der Domherren des Lateran. Die erste Capelle rechts beim Hereintreten gehörte Agostino, der nun dem Rafael den Auftrag ertheilte, die Wand über der nischenförmigen Vertiefung, in welcher der Altar steht, mit Sibyllen und Propheten auszuschmücken. Die Kirche S. Maria del Popolo, nach dem Plan von Baccio Pintelli erneut, schmückte Julius II durch prachtvolle Grabmonumente in Marmor, die er durch Andrea Sansovino für die Cardinäle Ascanio Maria Sforza und Girolamo Basso, di Recanati genannt, im Chor ausführen liess. Agostino Chigi aber beauftragte Rafael, an die Kirche, links, eine neue Capelle mit einer Kuppel zu bauen und ein Grabmonument für ihn darin zu errichten. Da indess die Ausführung erst in eine spätere Zeit fällt, die Vollendung selbst weder vom Besteller noch vom Künstler erlebt wurde, so behalten wir uns die nähern Angaben darüber für den Bericht über die letzte Lebenszeit Rafael's vor und gedenken hier der Malereien in S. Maria della Pace nur um die Beschreibung der Gemälde im zweiten Zimmer des Vatican, deren Ausführung in dieselbe Zeit fällt, nicht zu unterbrechen.

Auf die Wand über dem Bogen der nischenförmigen Capelle ordnete Rafael neben einem Fenster vier Propheten mit eben so vielen Engeln und unter denselben die herrlichen Gestalten von vier Sibyllen, in denen wir, nach der Angabe des Kupferstichs von Volpato, zuerst links die Cumäische Sibylle gewahren, dann die Persische, gegenüber die Phrygische und zuletzt rechts die alte Tiburtinische. Himmlische Boten, Pergamentrollen oder Tafeln mit griechischen Inschriften haltend, belehren sie über göttliche Beschlüsse. Ein Engelknabe auf dem Schlussstein, zwischen zwei Engeln kniend, hält eine Fackel, gleichsam als Symbol des Lichts, welches nach dem göttlichen Rathschluss auch auf diesem Wege den Menschen auf Erden geworden ist. Zwar sind die Nachrichten über die Sibyllen und ihre Weissagungen sehr problematisch, grossentheils selbst Dichtungen früherer christlicher Zeiten, welche die Kirche

keineswegs angenommen hat. Demohngeachtet sind diese „furore divinationis convulsae", wie sie Cicero nennt, häufig seit dem 14. Jahrhundert in den Kirchen des Abendlandes, sowohl in Marmor, als auch in Farben dargestellt. Indem wir nun diese Zulassung als eine grossartige Anerkennung, dass die von Gott dargereichten Mittel zur Erkenntniss und zum Heil gar mannigfach sind, gerne annehmen wollen, so müssen wir sie in Bezug auf die Kunst auch als höchst vortheilhaft anerkennen, indem dadurch eine grössere Mannigfaltigkeit der Gestaltung gewonnen wurde und die zwei grössten Künstler des goldnen Kunstalters neuerer Zeiten zu Leistungen der erhabensten Art Veranlassung fanden. In Bezug auf Grandiosität und originelle Darstellungsweise gebürt dem Michel Angelo unbezweifelt der Vorrang; indessen hat doch Rafael die Grösse seines Genies dadurch bewiesen, dass er noch, nachdem er die Werke seines gewaltigen Nebenbuhlers gesehen, denselben Gegenstand auf eine Weise zu behandeln wusste, die zu neuer Bewunderung hinreisst und durch Schönheit der Bildungen jene übertrifft.

Geringer in der Auffassung und schwächer in der Ausführung sind die vier Propheten in der Capelle Chigi. Am ergreifendsten durch den Ausdruck seiner Begeisterung ist der links sitzende junge Prophet Daniel. Er hält eine Tafel und schaut nach derjenigen, welche der neben ihm in priesterlicher Kleidung abgebildete König David hält. Auf dieser steht geschrieben: „Ich bin auferstanden und bin noch bei dir." Zur andern Seite des Fensters steht ein zum Himmel emporschauender Prophet, welcher für Jonas gehalten wird, da neben ihm der Prophet Hosea sitzt, und er nach den auf einer Tafel stehenden Worten zeigt: „Gott wird ihn erwecken nach zwei Tagen am dritten Tag", welche sich auf die Auferstehung Christi nach drei Tagen beziehen, wie Jonas vorbildlich drei Tage im Bauch des Wallfisches zugebracht. In der Ausführung ist dieses Frescobild der Propheten so abweichend und gering, so flach in den Charakteren und todt in der Carnation gegen das sich unmittelbar darunter befindliche Gemälde der Sibyllen, dass

es keinem Zweifel unterliegt, Rafael habe nur die Skizzen, vielleicht die Cartons gefertigt, aber auf keine Weise selbst Hand an diese Malerei gelegt. Da nun Vasari die Theilnahme des Timoteo Viti an den Fresken in S. Maria della Pace berichtet, irrig sie aber auf die Sibyllen bezieht, so glaube ich annehmen zu dürfen, dass letzterer die Propheten nach den Angaben Rafael's gemalt. Diese Annahme sowohl, als auch dass es das Jahr 1514 war, in welchem die Malerei ausgeführt wurde, werde ich durch überzeugende Gründe in dem Verzeichniss der Gemälde Rafael's unterstützen; hier würde es uns zu weit von unserm Hauptgegenstande ablenken.

Nach Vollendung der Bildwerke in dem Zimmer della Segnatura ging Rafael über zu denen für das zweite, welches jetzt, nach einer der Hauptdarstellungen in demselben, das Zimmer des Heliodor genannt wird. Decke und Wandbilder waren darin von Bramantino da Milano und Pietro della Francesca ausgeführt, wurden aber nach dem Willen des Papstes heruntergeschlagen. Da sich indessen viele Portraite berühmter Männer in diesen Gemälden befanden, so liess Rafael vorher durch seine Schüler Copien davon nehmen. Diese gelangten nachmals als ein Geschenk des Giulio Romano an Paolo Giovio von Como, Bischof von Nocera de' Pagani [1]). Die Aufgabe, welche Rafael für dieses Zimmer zu lösen hatte, bestand einestheils in Darstellungen der Verheissungen Gottes an die Erzväter, wodurch die Erkenntniss des wahren Gottes und die Traditionen in Bezug auf den Heiland erhalten wurden; anderntheils in solchen der Beweisungen des besondern göttlichen Schutzes gegen die Feinde der Kirche. Für die Darstellungen der erstern Gegenstände wählte Rafael die Decke des Kreuzgewölbes. Wie im vorhergehenden Zimmer liess er auch an diesem die ornamentalen Eintheilungen stehen. Sie zeigen das päpstliche Wappen in der Mitte und mehrere breite grau

1) Vasari im Leben des Pietro della Francesca III p. 252. Sie sollen nach England gekommen sein und sich in der Sammlung des verstorbenen W. Roscoe, Verfasser des Lebens Leo X, befunden haben.

in Grau gemalte Gurten mit Darstellungen von Gefechten, Triumphen, Opfern u. dergl. m. Diese umschliessen vier grosse Felder, in welche Rafael, um den Deckenbildern ein grösseres Ansehen von Leichtigkeit zu geben, scheinbar ausgespannte Teppiche mit eingewirkten Gegenständen wie folgt einpasste.

Das erste dieser Bilder hat zu verschiedenen Auslegungen Anlass gegeben: Vasari, welchem Platner gefolgt, sieht in ihm die Verheissung Gottes an Abraham, dass er eine zahlreiche Nachkommenschaft haben solle. Montagnani beschreibt es als den Befehl an Noah, die Arche zu bauen, und Bellori nennt es den Dank Noah's, nachdem er aus der Arche gegangen. Gegen diese verschiedenen Angaben streiten indessen die drei Kinder, welche Vater und Mutter bei sich haben. Mir scheint es daher am wahrscheinlichsten, dass der Gegenstand des Bildes sich auf die Worte der heiligen Schrift beziehe, welche dem Befehl des Baues der Arche vorangehen: „Noah aber fand Gnade vor dem Herrn .... und zeugte drei Söhne: Sem, Ham und Japhet." — Hiedurch würde der allgemeine Segen über die Stammeltern des ganzen nachsündfluthlichen Menschengeschlechts bezeichnet, deren Glieder ja durch Gottes Führungen alle zu seinen Kindern berufen sind. Es spräche sich dadurch auch die damals am römischen Hof waltende und eben so dem Rafael eigene Ansicht grosser Humanität aus, welche sich durch das Studium der antiken Schriftsteller entwickelt hatte und so lange beifällig aufgenommen wurde, bis sie der Hierarchie selbst Gefahr drohte. Was nun die Composition an sich anbelangt, so zeigt sie uns den erscheinenden Jehova voll Erhabenheit und Würde von zwei Engeln umgeben einherschweben, und den Erzvater auf die Knie niedergeworfen und eines seiner Kinder im Arm, in völliger Hingebung anbetend; die Mutter aber von unbeschreiblicher weiblicher Anmuth mit den zwei andern Kindern aus der Thüre des Hauses tretend. Es ist ein Bild, welches zu den schönsten Erzeugnissen Rafael's gehört.

Weniger ansprechend ist die Darstellung wie Abraham, im Begriffe seinen Sohn zu opfern, durch einen Engel da-

von abgehalten wird, während ein anderer herabwirbelnd einen Widder zum Opfer niedersetzt. Noch unbedeutender ist Jacob's Traum, worin er die Himmelsleiter sieht. Späterhin löste Rafael diesen Gegenstand auf eine höchst befriedigende Weise durch seinen Entwurf für die Loggien, indem wir hier in dem überaus schönen Jünglingskopf des Jacob das himmlische Entzücken lesen können, welches die Vision in ihm erzeugt. In dem Deckenbild des Zimmers dagegen liegt er ohne Anzeichen innerer Bewegung in tiefem Schlaf. Von ausserordentlicher Kraft und Energie ist die Darstellung, wie Gott dem Moses im feurigen Busch erscheint. Vom Glanz geblendet kniet dieser, sein Gesicht verhüllend, vor der hochauflodernden Flamme, aus welcher eine herrliche Engelsgestalt ihm den ewigen Vater enthüllt; dieser, eine bewundrungswürdig grandiose Gestalt, im Typus des Michel Angelo gehalten, ertheilt an Moses Verheissung und mächtigen Befehl die Kinder Israels aus Egyptenland zu führen.

Bei diesen Deckenbildern, wie bei den zwei Wandbildern der Rechtspflege des ersten Zimmers, machte Rafael die unangenehme Erfahrung, dass ein Versehen in der Mischung des Bewurfs war gemacht worden, was zur Folge hatte, dass die Farben dieser Bilder alle Kraft verloren. Glücklicherweise gewahrte er dies noch frühe genug, um zum wenigsten die Hauptbilder der Wände vor gleichem Übelstand zu bewahren.

Das erste derselben, welches Rafael hier ausführte, ist die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel zu Jerusalem, aus welchem er in Auftrag des Königs Seleucus die dort hinterlegten Witwen- und Waisengelder entwenden wollte. (Siehe das zweite Buch der Maccabäer Cap. 3.) Wir befinden uns hier im Tempel selbst, und sehen im Heiligthum den frommen Hohenpriester Onias mit andern Priestern kniend und Gott um Schutz gegen die Beraubung flehend. Auch das Volk in verschiedenen Gruppen um das Heiligthum gelagert theilt die Angst und das Flehen ihrer Vorgesetzten. Da erscheint plötzlich ein Reiter in goldner Rüstung auf geschmücktem Pferd, wie mit der Gewalt ei-

nes Wetterstrahls und voll göttlichen Zürnens den Kirchenräuber niederschmetternd. Zwei göttliche Jünglinge von hoher Schönheit folgen ihm zur Seite, mit gleicher Schnelle die Lüfte durchschneidend, und schwingen ihre Ruthen zur Züchtigung. Heliodor mit seinem Raub zur Erde niedergeschmettert, zeigt sichtbar, dass er in der Angst seines Gewissens die Sendung Gottes erkennt; seine Haltung ist daher die eines zwar schuldigen, aber edeln Mannes, und bildet einen schönen Gegensatz gegen seine untergeordneten Gehülfen von verstockter Natur, welche ihre Waffen entweder gegen die von Gott Gesendeten erheben, oder voll Schrecken und fassungslos laut aufschreien und entfliehen. Diese herrliche Gruppe nimmt die Seite rechts ein und lässt, die Blitzesschnelle bezeichnend mit welcher der göttliche Zorn die Verbrecher ereilt, den ganzen Vorgrund des mittlern Raumes frei, während zur linken Seite die knieenden Frauen mit ihren Kindern entsetzt, oder zu schauervoller Freude erhoben, die wunderbare Hülfe des Herrn in lebhaften Bewegungen verkünden. Diese Begebenheit, welche Rafael in einer Skizze, jetzt im Besitz des Staatsraths von Savigny in Berlin, entworfen hatte, sollte er nun als eine Anspielung auf die Vertreibung der Feinde Julius II aus dem Besitzthume der Kirche behandeln. Er sah sich daher genöthigt, in dem Bilde den Papst selbst einzuführen, wie er, auf seinem Lehnsessel getragen, dem vorbildlichen Ereigniss als Zuschauer beiwohnt. In dem vordern Sesselträger ist Marc Antonio Raimondi, der berühmte Kupferstecher nach Rafaelischen Zeichnungen portraitirt, ein handfester Mann von derbem Charakter; neben ihm steht der Secretair der Memoriale, Giovanni Pietro de Foliari aus Cremona. Diese Gruppe mit dem Papst hat zu mannigfachen Kritiken Anlass gegeben, und es ist nicht zu leugnen, dass sie dem Gegenstande fremd ist; allein der Tadel trifft nicht den Meister, sondern diejenigen, welche ihm solche Anforderungen gestellt haben.

Was in dem Bilde des Heliodor noch besondere Beachtung verdient, ist ein ungewöhnlich starker, tiefer und warmer Ton, der auch in der Zeit mit dem Streben zu-

sammentrifft, welches in den beiden zuletzt erwähnten, in der Art des Giorgione gemalten Portraiten sich bemerklich macht. Es scheint daher, dass er die tiefe Färbung dieses Meisters auch auf die Frescomalerei anzuwenden suchte. Die meisterhafte Behandlung ist zwar weniger streng in den Einzelheiten der Zeichnung als in den Gemälden des ersten Zimmers, aber grandioser in den Hauptformen; breiter im Auftrag der Farben; massenhafter in der allgemeinen Anordnung: der malerische Styl erhält hier zum erstenmal bei Rafael die Oberhand. Dabei aber ist das innere Leben, sind die Charaktere mit einer solchen Wahrheit und Meisterschaft behandelt und das Dramatische des Hergangs ist auf solche Weise hervorgehoben, dass mit Recht dieses Gemälde zu allen Zeiten die höchste Bewunderung erregte. Rafael's hoher Genius offenbart sich auch noch besonders in der Gruppe des Heliodor, worin die stärksten Affecte dargestellt sind, ohne dass dadurch der Schönheit Eintrag geschähe. Hier ist der für die bildende Kunst wichtige Grundsatz meisterhaft in Anwendung gebracht, welchen Schelling[1]) in nachfolgender Stelle ausgesprochen hat: .... „Der Leidenschaft ist eine positive Kraft entgegenzusetzen; denn wie die Tugend nicht in der Abwesenheit der Leidenschaften, sondern in der Gewalt des Geistes über sie besteht: so wird Schönheit nicht bewährt durch Entfernung oder Verminderung derselben, sondern durch die Gewalt der Schönheit über sie."

In dem Bilde des Heliodor stellte Rafael den göttlichen Schutz dar, welcher der Kirche in ihren äussern Verhältnissen zu Theil wird; in dem darauf folgenden, der Messe von Bolsena, den wunderbaren Beistand innerhalb der Kirche selbst gegen die Bezweifler ihrer heiligen Mysterien. Die hier dargestellte Begebenheit ist aber folgende: Es soll sich im Jahr 1263 unter dem Pontificat Urban IV ereignet haben, dass, als ein an der Transsubstantiation zweifelnder Priester in der Kirche der h. Christina zu Bolsena die Messe las, aus der von ihm geweih-

1) Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur.

ten Hostie Blut geflossen, wodurch er zu seiner Beschämung überzeugt wurde, dass die kirchliche Lehre von der Transsubstantiation wahr sei. Dieses Ereigniss gab Anlass zur Stiftung des Frohnleichnamfestes, welches jedoch erst 50 Jahre nachher allgemein in der römisch-katholischen Kirche eingeführt wurde.

Sehr geschickt das Fenster der Wand benutzend, hat Rafael, wie auf Stufen über dasselbe erhöht, in die Mitte eines Chors den Altar gestellt. An ihm verrichtet der Priester die heilige Handlung, höchst betroffen und beschämt über das Ereigniss und seinen Unglauben. Ein dienender Geistlicher, das Messgewand des Priesters in die Höhe haltend, so wie auch drei Chorknaben brennende Kerzen tragend, nehmen mit Staunen die wundervolle Verwandlung wahr, und die tiefer hinter ihnen stehenden Männer und Frauen mit ihren Kindern sind lebhaft aufgeregt, den wunderbaren Vorgang anstaunend oder besprechend. Der Papst, hier Julius II, kniet betend an einem Sessel zur andern Seite des freistehenden Altars, in gemessener Haltung, während einer der zwei tiefer stehenden Cardinäle zürnend nach dem ungläubigen Priester blickt, der andere dagegen die Hände freudig faltet und Gott für das Begebniss seiner Allmacht dankt. Im erstern erkennt man den von Vasari erwähnten Cardinal Rafaele Riario, bekannt wegen seines Hasses und seiner zweimaligen Verschwörung gegen die Medici [1]). Den untern Raum des Vorgrundes rechts nehmen fünf Soldaten der Schweizergarde ein, die kniend beim päpstlichen Tragsessel in deutscher Derbheit und Einfalt nur des Befehls ihres Herrn gewärtig, vom Ereigniss wenig bewegt erscheinen. Sie bilden einen auffallenden, aber wahren Gegensatz zu der leicht erregten Aufwallung des

1) Über die Verschwörung gegen Leo X gibt Carlo Fea Notizie intorno Raffaele Sanzio etc. Roma 1822 p. 83 interessante Aufschlüsse durch die Mittheilung zweier Documente. Nämlich den Act des Processes im Consistorium vom 22. Juni 1517 gegen die Verschworenen, und eine Verschreibung von 50,000 Ducaten des Agostino Chigi vom 23. Juli 1517, welche er für Rechnung des Cardinals an den Papst zu zahlen sich verpflichtet hatte.

italienischen Volkes auf der Seite gegenüber, oder zu der Geschmeidigkeit der geistlichen Hofleute. Der Nationalcharakter der Schweizer ist mit einer solchen Wahrheit dargestellt, dass man ihn noch heute in Individuen der jetzigen päpstlichen Leibwache zu erkennen Gelegenheit hat. Dabei ist die Ausführung von so grosser Meisterschaft, dass man sagen könnte, die Bildnisse seien gleichsam von der Natur auf die Wand übertragen. Localtöne, Mitteltinten und Farbenspiele sind so lebendig und kräftig behandelt, dass Rafael im breiten Vortrag des Fresco fast die Vorzüge der Ölmalerei erreicht hat. Die berühmten Frescomalereien Titian's in der sogenannten Scola di S. Antonio zu Padua, so lebensvoll sie auch sind, bleiben weit zurück gegen die Vollkommenheiten, welche hier von Rafael nicht allein in der richtigen, schönen Zeichnung und den lebendigen Charakteren, sondern auch vorzüglich in den Wundern des Colorits sind erreicht worden. Er hat sich hiedurch den ersten Rang unter allen Frescomalern erworben.

Nachdem die Ausschmückung des Zimmers bis hieher gediehen war, musste Papst Julius II das Zeitliche verlassen. Viel Grosses hatte er gewirkt, mehr noch liessen seine weit hinausreichenden Pläne zu thun übrig, die aber nie ihre Vollendung erhielten, nachdem Cardinal Giovanni de' Medici als Leo X den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Rafael fand indessen auch in ihm einen kunst- und prachtliebenden Fürsten und mächtigen Gönner, so dass die von ihm angefangenen Arbeiten im Vatican wohl nur kurze Unterbrechung erlitten, wie denn auch wir die Beschreibung des Heliodorischen Zimmers hier vollenden wollen, obgleich die Fresken, zu denen wir jetzt übergehen, ihrer Entstehungszeit nach, in den nächsten Abschnitt gehören.

Das dritte Wandgemälde stellt die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängniss dar, und besteht aus drei Theilen: In der Mitte über dem Fenster sehen wir durch das Gitter des Gefängnisses wie Petrus zwischen zwei Wachen gekettet in tiefem Schlaf liegt, und wie die Lichtgestalt eines Engels herbeieilt ihn zu wecken und aus der Haft wundersam zu erretten. Rechts in dem Bilde sehen

wir, wie der Bote Gottes, eine himmlische Gestalt, den noch träumenden Apostel durch die eingeschlafenen Soldaten hindurchführt; links wie ausserhalb des Gebäudes diese bestürzt über die Entweichung erwachen und nachforschend herumlaufen. In beiden ersten Darstellungen geht die Beleuchtung vom Glanz des Engels aus, im letzteren Theil von der Fackel eines der Wächter und dem schwachen Glanze des Mondes im ersten Viertel. Hiedurch entsteht ein eigenes Spiel nächtlicher Beleuchtung, welches Rafael der Wirklichkeit abgelauscht hatte. Es ist bei den Italienern eins der frühsten Beispiele eines Nachteffects, daher es allgemeine Bewunderung erregte und auch jetzt noch wegen der grossartigen Behandlungsweise bewundert zu werden verdient. Die Wache habenden Soldaten tragen statt der antik-römischen Rüstung, wie es sich hier geziemte und wie sie Rafael auch sonst anzuwenden pflegte, eiserne Panzer und Waffen seiner Zeit, was die von Bellori ausgesprochene Vermuthung unterstützt, dass diese Darstellung eine Anspielung auf die ans Wunderbare grenzende Befreiung Leo X aus der französischen Gefangenschaft sei, in die er als Cardinallegat bei der Schlacht von Ravenna gerieth. Wahrscheinlich erhielt selbst Rafael gleich bei der ersten Unterredung mit dem neuerwählten Papst den Auftrag dazu, indem seine Befreiung grade im vorangehenden Jahre, an demselben Tage seiner Erhöhung zum Pontificat stattfand, und er nun, der Freude voll, seine Geduld im Gefängniss, seine wunderbare Rettung und den schnellen Wechsel des Glücks auf diese Weise verewigt wissen wollte.

Das vierte grosse Bild des zweiten Zimmers zeigt uns den welterobernden Attila, wie er von den Schutzpatronen Roms geschreckt, durch Leo I bewogen wurde Italien wieder zu verlassen. Nach den historischen Berichten war es Kaiser Valentinian III, welcher den Bischof Leo, einen sehr beredten, Ehrfurcht gebietenden Lehrer der Christen, dem Hunnenkönig auf seinem Zug gegen Rom im Jahr 452 zur Unterhandlung des Friedens entgegensandte. Viele Grosse begleiteten Leo; er traf Attila am Flusse Oglio bei der

Feste Governolo, brachte Geschenke und liess die Sage verbreiten, wie der Erste der Apostel Rom in sonderbarem Schutz halte; Alarich habe es erfahren, der wegen Mishandlung der Stadt frühen Tod erlitten. Nach dem Verfasser der Miscellen erschien selbst dem Attila neben dem Papst ein Mann von imposanter Gestalt, der ihn mit blossem Schwerte bedrohte. Da liess der König sich besänftigen und zog, belastet vom Raube hundert unglücklicher Städte aus dem Lande. Nach einer andern, spätern Sage erschienen dem Attila zwei Reiter mit blossen Schwertern, die man für die Apostel Petrus und Paulus erklärte. Dieser letztern Sage folgte Rafael, nur dass er die Apostel in den Lüften und nicht auf Pferden erscheinen lässt. Attila, auf einem schwarzen Pferde mit weisser Blesse reitend, sehen wir durch diese Erscheinung erschreckt, während Windesbrausen die wild heranziehenden Hunnen bewegt und ergreift und in ihren Fahnen wirbelt, wodurch Menschen und Pferde in Verwirrung gerathen, die Trompeter zum Rückzuge blasen. In einem frühern Entwurf Rafael's, jetzt in der Pariser Sammlung, hatte er in dem Vorgrund links noch Gruppen von Reitern und Hunnen dargestellt, welche von der Wirkung der Erscheinung, die Attila nur allein wahrzunehmen scheint, von Entsetzen ergriffen werden; den Zug des römischen Bischofs aber sieht man nur in der Ferne. Diese sorgfältig ausgeführte Zeichnung legte Rafael wahrscheinlich dem Papst zur Genehmigung vor. Da aber für gut befunden wurde, in dem Bilde auf die langersehnte Vertreibung der Franzosen aus Italien anzuspielen [1]), welche

1) Diese Angabe gründet sich auf ein lateinisches Gedicht des Gyraldi, von W. Roscoe bekannt gemacht, in welchem diese Begebenheit unter dem Bilde der Vertreibung der Hunnen durch Leo den Heiligen besungen ward. Auch die Maskerade in Florenz auf das Johannesfest des Jahres 1514, die den Triumph des Camillus über die Gallier vorstellte, hat ähnliche Beziehung. Diese Art der Anspielung, Ereignisse des Zeitalters unter dem Bilde von Begebenheiten des Alterthums vorzustellen, scheint damals in Italien überhaupt sehr gebräuchlich gewesen zu sein, daher zu jener Zeit leicht ver-

Leo X mit Hülfe der Schweizer gegen Ludwig XII im Jahr 1513 gelang, so musste der Papst, statt Leo I nun Leo X, nebst seinem Gefolge in den Vorgrund gerückt werden, um die Bedeutung zu erlangen, welche er nach der untergeschobenen Anspielung haben sollte. Gingen nun hiedurch auch einige mit grosser Lebendigkeit dargestellte Gruppen der Hunnen verloren, so gewann dagegen die Darstellung einen herrlichen Gegensatz der Ruhe und Milde gegen die unbändige Wildheit der Barbaren, so wie das Ganze einen weit höhern dramatischen Charakter. Die zügellosen, alles verwüstenden Hunnen werden durch die mit blossen Schwertern drohenden Schutzpatrone Roms mit ahnungsvollem Schauder erfüllt, und der römische Bischof, der im Bewusstsein göttlichen Schutzes voll Würde und Ruhe auf weissem Zelter den Verheerenden entgegenreitet, findet bei Attila Gehör. Dieses Frescogemälde gehört auch in Bezug auf die Ausführung zu den vorzüglichsten Werken Rafael's; denn wenn schon die grosse Abwechslung der drei unter sich so verschiedenartigen Hauptgruppen, die verständige, klare Anordnung, die Wahrheit und das Leben in jeder einzelnen Figur im höchsten Grade ansprechen, so haben wir in der Malerei selbst auch die freie und breite Behandlung, die Correctheit der Zeichnung und die Schönheit und Charakteristik des Colorits zu bewundern; dieses ist von schöner Portraitwahrheit in dem Papst mit seinem Gefolge, von himmlischem Glanz in den erscheinenden Aposteln, von flackeriger Wirkung in dem wilden Hunnenvolk.

Im Sockel, welcher den untern Theil der Wände einnimmt, ordnete Rafael elf Caryatiden, welche gleich Statuen von weissem Marmor das gemalte Gesimms unter den Gemälden tragen. Sie sind eben so viele schmeichelhafte Anspielungen auf die Regierung und die Wohlfahrt des Staates unter Leo X. Auch die kleinen Bilder zwischen ihnen, in gelber Bronzefarbe ausgeführt, haben ähnliche Beziehungen und dienen gleichsam zur nähern Erläuterung.

ständlich. Schon Giovanni Santi in seinem Gedicht charakterisirt die grossen Männer seiner Zeit durch die verschiedenen Gottheiten der antiken Welt.

Vergleichen wir nun mit einander die Malereien der beiden ersten Zimmer, in denen Rafael das Höchste erreichte, was je in der Frescomalerei ist geleistet worden, so zeigt sich uns im ersteren eine grössere Strenge in der Zeichnung, höherer Adel in den Charakteren und mehr Erhebung der Seele, wozu einestheils das Tiefsinnige der Gegenstände, besonders im Bild der Theologie, mag beigetragen haben; im zweiten Zimmer dagegen eine grössere Meisterschaft in der Ausführung, und zwar ebensowohl in der Composition, da im Verhältniss zum Raum die Figuren grösser, die Gruppirung und Beleuchtung massenhafter gehalten sind, als auch in dem breitern, sichern und doch geistvollen Auftrag der Farbe und der unübertroffenen Schönheit und Wahrheit des Colorits. Den Gegenständen angemessen haben letztere Bildwerke mehr Handlung; die Bewegungen sind lebhafter und der Ausdruck ist stärker, da grössere Gemüthsbewegungen in ihnen dargestellt sind; überhaupt herrscht das Dramatische in ihnen vor, daher ergreifen sie schneller, sind allgemein fasslicher.

Die Gemälde im Zimmer della Segnatura dagegen sind bedeutungsvoller, psychologisch tiefer, und gewähren daher dem in sie eindringenden Geiste eine reichere, erhebendere Befriedigung.

IV.

Rafael unter Leo X.

1513—1520.

Unter Julius II hatte Rafael einem Fürsten von grosser Thatkraft gedient, der, um seinen Namen zu verherrlichen, die höchsten Leistungen der grössten Künstler in Anspruch nahm, der durch Muth und Ausdauer, durch Antheil, Strenge und Ungeduld das höchst Erreichbare der Vollendung entgegenführte und sozusagen die grossen Künstler zwang, alle in ihnen zum Theil selbst unbewusst schlummernde Kräfte aufzubieten und sich so gewissermassen über sich selbst zu erheben. Von sehr verschiedenem Charakter war Giovanni de' Medici, der als Leo X den päpstlichen Thron bestieg. Rafael fand in ihm einen wissenschaftlich gebildeten Herrn von milden Manieren gegen seine Umgebung, dessen Liebe zu den Künsten und Wissenschaften ein durch Jahrhunderte gehendes Erbtheil seiner Familie war. Seine Freigebigkeiten gegen Gelehrte, Dichter und Künstler, die er von allen Gegenden Italiens an seinen Hof zog, erwarben ihm selbst einen solchen Ruhm in der Gelehrtenwelt seiner und der folgenden Zeiten, bis auf unsere Tage, dass die Verdienste seines Vorgängers, obgleich ihn dieser an Charakterstärke und grossartigen Unternehmungen bei weitem übertraf, dagegen in den Schatten traten. Während Julius II die Befestigung der päpstlichen Macht, so wie die Unabhängigkeit Italiens von fremdem Joche fest im Auge behielt, sehen wir Leo X eine

oft ränkevolle Politik verfolgen und hauptsächlich darauf bedacht, wie er seine Macht zum Vortheil seiner Familie benutzen könne [1]). — Während Julius II ruhmgierig seinen ungeheuern Unternehmungen im Bereich der bildenden Künste mit concentrirten Mitteln Nachdruck gab, sehen wir Leo X in übermässiger Prachtliebe und ungemessenen Freigebigkeiten ungeheuere ihm zufliessende Mittel zersplittern, daher oft machtlos zu ausserordentlichen Anstrengungen. Demohngeachtet dürfen wir ihm die Liebe zur Kunst und den Ehrgeiz, ein grosser Beförderer derselben zu sein, nicht absprechen, wie dieses in neuster Zeit von sonst schätzbaren Schriftstellern geschehen [2]); vielmehr nahm er besonders Rafael's Talent in hohem Grade in Anspruch und bezeugte den lebhaftesten Antheil an den Werken, die dieser für ihn ausführte, wie sich dies im Verlauf dieser Darstellung aufs bestimmteste ergeben wird.

Nach der verschiedenen Individualität der Päpste erhielt auch der römische Hof einen verschiedenartigen Charakter. Julius II zu grossartigen Unternehmungen geneigt, streng in den Sitten, nur ausgezeichnete Verdienste anerkennend, brachte etwas Herbes in seine ganze Umgebung. Bei der Überlegenheit und Energie des Oberhauptes, herrschte daher am Hof eine gewisse Zurückhaltung, die jedoch grosse Talente nicht beschränkte; denn grade weil er selbst einen grossen Genius hatte, erkannte und schätzte er ihn auch in andern, zog ihn an, förderte ihn, ohne dass eine Überlegenheit ihn drückte. Müssen wir zwar auch bei Leo X einen freien Umgang mit grossen Talenten anerkennen, den er indessen mehr den Studien, als einer grossen Energie des Geistes verdankte, so herrschten dagegen am Hofe durch sein Beispiel Prachtliebe und Vergnügungssucht und

1) Für seinen Vetter Lorenzo de' Medici, der in Florenz herrschte, suchte er dem Herzog von Urbino sein Land zu entreissen, und führte deswegen nach dem Tod seines Bruders Giuliano, der es nicht zugeben wollte, kostspielige Kriege.

2) Carlo Fea Notizie intorno Raffaele Sanzio etc. Roma 1822 p. 44. und C. F. von Rumohr Italienische Forschungen. Berlin 1831. III p. 123.

eine grosse Ungebundenheit im Denken und in den Sitten. Zu dieser Richtung trug nicht wenig bei, dass seit der Mitte des 15. Jahrhunderts im allgemeinen die höhere Bildung sich ganz dem classischen Alterthum zugewendet hatte, wodurch zwar ein freierer Blick in die allgemeinen Verhältnisse gewonnen wurde und bei edleren Naturen sich ein wahrhaft humanes und geistvolles Leben entwickelte, aber zugleich auch im allgemeinen die christlichen Grundsätze immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurden und eine Üppigkeit aufschoss, welche bei den niederen Naturen nur allzugrossen Anklang fand. In der Kunst, welche wir hier allein zu berücksichtigen haben, sehen wir daher neben den schönsten Blüthen auch den nahen Verfall, dem sie unterlag, sobald der Geist sittlicher Strenge und des höhern Lebens entwichen war. Rafael ist indessen glücklich zu preisen, in einer Zeit gelebt zu haben, in der er selbst der edelsten einer mit so vielen edeln Geistern im engsten Verband lebte und durch sie getragen zu einer Ausbildung in der Kunst gelangte, welche nie von andern ist erreicht worden.

Von Rafael's gelehrten Freunden, welche sich längere Zeit am Hof Leo's X in Rom befanden, nennen wir zuförderst als einen seiner vertrautesten, den uns schon bekannten Grafen Baldassare Castiglione aus Casatico bei Mantua. Von Francesco Maria, Herzog von Urbino, in dessen Angelegenheiten an den neuerwählten Papst gesendet, hatte er die Freude seinen innig geliebten Rafael wieder umarmen zu können. Von Leo X wurde er auf eine ausgezeichnete Weise aufgenommen und fortwährend behandelt. Mit Jacopo Sadoleto, Pietro Bembo, Federico Fregoso, Filippo Beroaldo dem jüngern, Antonio Tebaldeo, Andrea Navagero, Agostino Beazzano u. a. m. stand er in den freundlichsten Verhältnissen, so dass er durch seine liebenswürdigen Eigenschaften, seine Kenntnisse und seinen Eifer für Kunst und Wissenschaft ein Mittelpunkt dieses ausgezeichneten Kreises wurde [1]). Rafael malte, wie es

1) Wie sehr er als Gelehrter und als Dichter von classischem Geschmack bewundert wurde, davon geben folgende Verse des

scheint, zweimal dessen Bildniss, einmal nur den Kopf ohne Bedeckung, das andere mal die halbe Figur in der Haltung eines liebenswürdigen, vollkommenen Mannes bei Hofe, dem Bild entsprechend, welches der Graf selbst in seinem Cortegiano so anziehend entworfen hat. Heiteres Wohlwollen und eine edle Bildung leuchten aus den klaren, blauen Augen; die ganze Haltung entspricht derjenigen, wenn man zu freundlicher Unterhaltung bereit ist. Dieses herrliche Bild, überaus frisch im Colorit und meisterhaft behandelt, befindet sich nun im Pariser Museum.

Pietro Bembo ist ein anderer der gelehrten und vertrauten Freunde Rafael's, dem wir schon früher begegnet. Immer nur auf kurze Zeit war er in den Jahren 1510 und 1511 in Rom, blieb aber, seit er 1512 mit Giulio de' Medici dahin gereist war, bis 1519 daselbst. Leo X, noch ehe er das Conclave verlassen hatte, ernannte ihn zu seinem Geheimschreiber mit einem Jahrgehalt von 3000 Scudi. Bettinelli sagt, dass in der Latinität mit ihm das Zeitalter Augustus von neuem begonnen, dass er mit gleichem Erfolg einem Cicero und Virgil nachgestrebt, und dass seine reinfliessende Schreibart an Petrarca und Boccaccio erinnere.

Marcus Antonius Flaminius Carm. L. I. de laudibus Mantuae Beweise:

Felix Mantua, centiesque felix
Tantis Mantua dotibus beata;
Sed felix magis, et magis beata,
Quod his temporibus, rudique saeclo
Magnum Castaliona protulisti.

Ein anderes Gedicht von Flaminius rühmt den Castiglione als Krieger und Dichter:

Si truculenta ferox irrumpis in agmina, Marte
Diceris invicto Castilione satus;
At molli cithara si condis amabile carmen,
Castalia natus diceris esse Dea.

Der Graf Castiglione war seit 1525 päpstlicher Gesandter am Hofe Karl V und starb auch in Spanien am 2. Februar 1529. Sein Leichnam wurde nach Mantua gebracht. Das Grabmal in der Kirche alla Madonna delle Grazie, einige Miglien von Mantua entfernt, ist nach der Zeichnung von Giulio Romano ausgeführt, und Bembo machte die Grabschrift dazu.

In Rom machte Bembo die Bekanntschaft der schönen Morosina, die ihm zwei Söhne und eine Tochter gab. Er erzog diese Kinder mit der grössten Sorgfalt. Im Jahr 1519 kehrte er nach Padua zurück, da die anhaltenden Anstrengungen, zu denen sein Amt ihn nöthigte, nachtheilig auf seine ohnehin nicht starke Gesundheit wirkten. Als später Paul III ihn zum Cardinal ernannte, begab er sich wieder nach Rom, wo er nun in traulichem Umgang mit seinen ältern Freunden den Cardinälen Contarino, Sadoleto, Cortese und Reginaldo Polo, einem Engländer, der damals im Cabinet und in der gelehrten Welt in grossem Ansehn stand, die letzten Jahre seines Lebens zubrachte. Er starb in Rom im Jahr 1547 über 76 Jahre alt.

Jacopo Sadoleto erhielt die gleiche Auszeichnung wie Bembo, noch im Conclave von Leo X zum Geheimschreiber ernannt zu werden. Er war zugleich ein grosser Theolog, Kenner des Alterthums und Dichter. Mit Erasmus von Rotterdam [1]) stand er in enger Verbindung und war bei den Reformationsangelegenheiten in Deutschland der einzige von römischer Seite, der mit Mässigung verfuhr. In der Nähe des Petersplatzes liess er sich ein schönes Haus bauen, das noch eine Zierde der Strasse del borgo nuovo ist, und wie mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen wird, nach einem Plane von Rafael erbaut wurde.

Auch die beiden ausgezeichneten Venetianischen Schriftsteller Andrea Navagero und Agostino Beazzano lebten in freundschaftlich trautem Verkehr mit Rafael, Bembo und Castiglione. Dieses erhellt unter anderm aus einem Briefe Bembo's vom 3. April 1516 an den Cardinal da Bibiena, worin er berichtet: „Mit dem Navagiero, dem Beazzano, dem Herrn Baldassare Castiglione und mit Rafael werde

1) Dieser ausgezeichnete Gelehrte befand sich zur Zeit der Papstwahl in Rom. Er hatte den Tag zuvor, ehe Giovanni de' Medici nach Rom kam, um in das Conclave sich zu begeben, in einem Zirkel vieler Edelleute zu deren grossem Erstaunen geäussert, dass keiner der Cardinäle, die bis dahin zu Rom seien, Papst werden würde. Siehe Paolo Giovio im Leben Leo's X.

ich morgen nach 27 Jahren Tivoli wiedersehen. Das Antike und Neue und was sonst die Gegend Schönes darbietet wollen wir in Augenschein nehmen. Wir gehen dem Herrn Andrea zu gefallen dahin, da er nach gehaltenen Ostern nach Venedig reisen wird.“ Dass Rafael jene beiden Schriftsteller für Pietro Bembo auf eine Leinwand portraitirte, bezeugt ein Brief des letztern und das Gemälde selbst, welches sich jetzt im Palast Doria in Rom befindet, dem aber irrigerweise die Namen Bartolus und Baldus beigelegt werden. Navagero mit schwarzen Haaren und schwarzem Bart zeigt republicanischen Ernst, Beazzano mehr Gemüthlichkeit. Letzterer war vertrauter Theilnehmer an Bembo's öffentlichen und gelehrten Geschäften und wurde von Leo X zu vielen wichtigen Sendungen gebraucht. Nach dessen Tod verliess er Kränklichkeit halber den Hof und lebte nach dem Zeugniss des Ariosto die letzten 18 Jahre seines Lebens in Trevsio. Andrea Navagero, von einer edeln Familie, in demselben Jahre wie Rafael geboren, war ein thätiges Mitglied der Aldinischen Akademie in Venedig. Im Auftrag des Senats setzte er die Geschichte Venedigs fort, welche Sabellicus unvollendet gelassen hatte, verbrannte sie aber mit andern seiner Schriften vor seinem Tode. Er starb 1528 in Blois als Gesandter am Hofe Franz I. Sein Freund und Landsmann Agostino Beazzano machte ein von Bembo gerühmtes Gedicht auf seinen Tod [1]).

In freundlichem Verhältniss lebte Rafael auch mit zwei der grössten Dichter ihrer Zeit, mit Jacopo Sanazzaro und Antonio Tebaldeo, beide Mitglieder der Neapolitanischen Akademie. Ersterer im Jahr 1458 geboren, lebte nach manchen Schicksalen, die sein Vaterland betroffen, unter Leo X in Rom und verfasste daselbst sein berühmtes Gedicht: De partu virginis, welches er, da Leo kurz vor dessen Herausgabe starb, später Clemens VII widmete. Tebaldeo kam gleichfalls bald nach dem Regierungsantritt

1) Siehe im Briefwechsel des Bembo den Brief an Beazzano vom 29. Juni 1529.

Leo's X nach Rom, wurde dort mit Auszeichnung aufgenommen und erhielt vom Papst ein Geschenk von 500 Ducaten für ein Ehrenepigramm. Dürften wir dem Bottari Glauben beimessen, so hätte Rafael beide Dichter schon früher in dem Wandgemälde des Parnasses verewigt. Mit Gewissheit können wir sagen, dass er des letzteren Bildniss in Öl malte, wie dies Bembo in einem Brief an den Cardinal Bibiena vom 19. April 1516 mit grossem Lobe berichtet. Wohin das Portrait gekommen, ist unbekannt, denn alle bis jetzt dafür ausgegebene stellen erweislich diese Person nicht dar.

Auch mit Lodovico Ariosto stand Rafael in freundschaftlichem Verkehr und selbst im Briefwechsel, wie Richardson nach einem Briefe Rafael's an Ariosto, den der Cavaliere del Pozzo besass, berichtet. Dieser grosse Dichter war indessen nie längere Zeit in Rom. Zwar kam auch er, bald nachdem Leo X zum Papst war erwählt worden, ihm seine Huldigung darzubringen, und dieser erkannte ihn als einen alten Freund, hob ihn von der Erde auf, küsste ihn auf die Wange und versicherte ihn seiner fortdauernden Gewogenheit. Von dieser Gnade gab er ihm jedoch keinen andern Beweis, als einen Brief über das ausschliessliche Verlagsrecht seines berühmten Gedichts, daher er nach wenigen Tagen wieder von Rom abreiste mit dem Entschluss, niemals wieder dahin zurückzukehren.

Unter Rafael's hohe Gönner sind die Cardinäle Rafael Riario und Giulio de' Medici, der Kanzleipräsident Baldassare Turini da Pescia und Gio. Battista Branconio aus Aquila zu rechnen. Die beiden letzteren ernannte er selbst zu seinen Testamentsvollziehern. Von dem erstgenannten hatten wir schon zu reden Gelegenheit. Giulio de' Medici, ein natürlicher Sohn des Giuliano, aber von seinem Oheim Leo X legitimirt, war von demselben erst zum Erzbischof von Florenz, darauf zum Cardinal und Kanzler ernannt worden. Er war von ernster Natur, seinem Hause, besonders dem Papst sehr zugethan, dem er mit Rath und That wichtige Dienste leistete. Als Clemens VII bestieg er den päpstlichen Stuhl. Durch Rafael liess er einige

ausgezeichnete Werke ausführen, wie wir später sehen werden.

Zu den besondern Gönnern Rafael's gehörte auch Bernardo Dovizio da Bibiena, durch Leo X zum Cardinal von S. Maria in Portico ernannt, dessen Bekanntschaft wir schon am Urbiner Hof zu machen Gelegenheit hatten. Von seinen Absichten, Rafael durch Verwandtschaft zu fesseln, werden wir bei Gelegenheit eines Briefes des letztern an seinen Oheim Ciarla nähern Aufschluss erhalten. Zweimal scheint Rafael dieses Gönners Bildniss gemalt zu haben, von denen das eine durch den Grafen Castiglione nach Spanien kam und sich nun im Madrider Museum befindet; das andere, grösstentheils von der Hand eines Schülers ausgeführt, zeigt man im Palast Pitti zu Florenz. Vortrefflich hat Rafael in diesen Bildnissen den klugen, gewandtberedten Staatsmann, den witzigen Gesellschafter dargestellt.

Sogleich nach dem Regierungsantritt Leo's X malte Rafael das Portrait eines andern ausgezeichneten Mannes, der sich gleich Bibiena des Schutzes der Medici von Jugend auf zu erfreuen hatte, nämlich des Bibliothekars Tommaso Phaedra Inghirami aus einer edeln Familie zu Volterra. Als ein zweijähriges Kind ward er nach dem Tode seines in den Unruhen umgekommenen Vaters im Jahr 1472 nach Florenz gebracht, von den Medici freundlich in Schutz genommen und in seinem 13. Jahr nach Rom gesendet, wo er sich rasch entwickelte und schon sehr frühe durch Geist und Gelehrsamkeit die Aufmerksamkeit auf sich zog. Den Namen Phädra erhielt er wegen eines auffallenden Beweises seiner Talente und seiner Geistesgegenwart. Als er nämlich einst mit einigen gelehrten Freunden vor dem Cardinal von S. Giorgio Seneca's Trauerspiel: Hippolytus, aufführte, in welchem er die Rolle der Phädra übernommen hatte, und zufälligerweise die Maschinerie in Unordnung gerieth, wodurch das Schauspiel unterbrochen wurde, trat er hervor und unterhielt die Zuschauer in improvisirten, lateinischen Versen. Alles klatschte ihm Beifall zu und rief ihn beim Namen Phädra, den er von dieser Zeit an in seiner Unterschrift sich beilegte. Alexander VI schickte ihn als Ge-

sandten an Kaiser Maximilian, der, ein Freund der Wissenschaften und Künste, ihn zum Dichter krönte und ihm den Titel eines Pfalzgrafen ertheilte mit der Erlaubniss, den kaiserlichen Adler seinem Wappen beizufügen. Julius II ernannte ihn im Jahr 1510 zum Bischof von Ragusa. Im Conclave, in welchem Giovanni de' Medici zum Papst erhoben wurde, versah er die Stelle des Secretairs oder Geheimschreibers. In der rothen Kleidung dieses Amtes hat Rafael ihn portraitirt. Es ist ein feister Herr; sein stark schielender Blick richtet sich beobachtend aufwärts; in der Hand hält er eine Feder, bereit das Verhandelte schnell niederzuschreiben. Die Wahrheit des Ausdrucks und die meisterhafte und sorgfältige Ausführung des Kopfes sind erstaunungswürdig. Die Beleuchtung in vollem Licht erinnert an ähnliche Portraite von Hans Holbein, von dem Rafael vielleicht bei Erasmus von Rotterdam, der, wie wir gesehen, sich damals grade in Rom aufhielt, ein Bildniss dieser Art könnte gesehen haben. Das interessante Bildniss des Inghirami schmückt nun den an Meisterwerken so reichen Palast Pitti.

Zu den grössern Ölbildern, welche Rafael während der Ausmalung des zweiten Zimmers ausführte, gehört das herrliche Altarblatt für die Kirche S. Domenico maggiore in Neapel, welches in Spanien, wohin es nachmals kam, den Namen „Madonna mit dem Fisch" erhielt. Wir sehen hier die heilige Jungfrau mit dem Christkind auf einem Throne sitzend. Dieses legt sein Ärmchen in das vom h. Hieronymus aufgeschlagene Buch, gleichsam als hätte es mit dem Kirchenvater sich über einen Gegenstand der heiligen Schrift unterhalten und wolle zur weitern Besprechung die Stelle festhalten, da von der andern Seite her ein Engel angelegentlich den kleinen Tobias mit dem Fische vorstellt, der um den göttlichen Segen zur Heilung der Augen seines Vaters zu flehen scheint. Die Wahl dieser Zusammenstellung [1]) wird durch den Ort erklärt, für den das Bild ge-

1) Da von überaus klugen Kunstrichtern neuerer Zeit bei diesem Gemälde mit Verwunderung ist getadelt worden, dass Rafael

malt wurde. Da nämlich in Neapel die Augenübel sehr herrschend sind, so wurde für die daran Leidenden in der Dominicanerkirche eine besondere Capelle bestimmt, und für diese malte Rafael das sinnreiche Bild. Es ist eines der bewundrungswürdigsten des Meisters, da er darin die ganze Reinheit und Gluth der frühern Jahre mit dem grossartigen Styl seiner gereiften Künstlerschaft verband. Nichts ist wahrer und würdiger als der Kopf des h. Hieronymus, den der Predigerorden als einen ihm besonders angehörigen Kirchenvater verehrt. Nichts belebter und himmlisch schöner als der Engel Raphael, der fürbittend den kleinen Tobias herbeiführt. Nichts naiv kindlicher als der Knabe, welcher im Reiz der lieblichsten Jugend und Schüchternheit kaum zu nahen wagt. Im Christkinde liegt der ganze Zauber göttlicher Huld, uud nie hat Rafael eine edlere Gestalt der Maria erfunden als diese, welche, obgleich im Bewusstsein dass sie die Mutter des Heilandes ist, doch nur in ihm ihre Grösse erkennt und demuthsvoll niederblickt. Auf sie passen die begeisterten Worte Vasari's, mit welchen er sich im allgemeinen Lob über die heiligen Jungfrauen Rafael's ergiesst, indem er sagt: „In ihnen zeigte er, was man im Ausdruck einer Jungfrau an Schönheit zu leisten vermag, deren Augen Bescheidenheit, deren Stirne Ehrbarkeit, deren Nase Grazie, deren Mund Tugend be-

bei Zusammenstellung der Personen, gleich den alten Meistern nicht bedacht habe, dass sie zu sehr verschiedenen Zeiten gelebt, sich also nie zusammen treffen konnten, was ein grosser Anachronismus sei, so stehe hier folgende Zurechtweisung: Bei Altar- und Andachtsbildern mit Heiligen, die zu den verschiedensten Zeiten lebten, sollte nie eine historische Thatsache dargestellt werden, sondern sie bedeuten eine über Raum und Zeit entrückte Unterhaltung verklärter Menschen (Conversazione divina), wie wir sie uns im Himmel zum Wohl der noch auf Erden verweilenden Seelen vereint denken können. Die Wahl der darzustellenden Heiligen wird gewöhnlich bedingt durch den Namen der Kirche oder der Person, für welche das Bild bestimmt ist; oder durch die Eigenschaften, welche einem Heiligen besonders beigelegt werden und dessen Anrufung zur Fürbitte die römische und die griechische Kirche als heilbringend anempfehlen.

gleitet." Auch die Färbung des Bildes ist mächtig und klar im Ton, nur einige Gewandtheile haben etwas nachgedunkelt.

Durch seine bewundrungswürdigen Werke, besonders in den päpstlichen Zimmern hatte Rafael's Ruf sich durch ganz Italien verbreitet, so dass ihm von allen Seiten Aufträge in Fülle wurden und er an Ansehn und Vermögen bedeutend zunahm. In mehreren Beziehungen wurde es ihm nun wünschenswerth ein eigenes Haus zu besitzen. Er wählte sich daher einen Platz in Borgo nuovo gegenüber der Peterskirche, in der Nähe beim Vatican und entwarf mit Hülfe des Bramante den Plan zu einem Wohnhaus. Denn auch in der Architektur war er bewandert, und hatte durch den päpstlichen Baumeister, seinen ihm so ergebenen Landsmann und Freund, grosse Fortschritte darin gemacht. Die Hauptfaçade ging nach dem Petersplatz und hatte drei Stockwerke. Das zu ebener Erde zierten sechs dorische Halbsäulen, mit einem Thor in der Mitte und Werkstätten oder Kaufläden zu den Seiten. Im zweiten Stockwerk schmückten kleine ionische Säulen die fünf Fenster, mit abwechselnden spitzen oder gerundeten Giebeln, wie sie Rafael nach antik-römischen Vorbildern gerne anzuwenden pflegte. Nischen zu den Seiten der Fenster bereicherten noch die Architektur. Im dritten Stock hatten die kleinern Fenster eine flachere, den Antiken entlehnte Einfassung; das Ganze krönte ein ionisches Gesimms mit einer Balustrade nach Rafael's eigenthümlicher Art. Das Wappen Leo X prangte über dem mittleren Fenster und sechs Medaillons mit Bildnissen in Relief erhöhten noch den Schmuck der reichen Façade. Diese verschiedenen architektonischen Glieder hatte Bramante nach einem neuen Verfahren in einem Art Stuck oder Mörtel ausführen lassen, was damals als etwas noch nicht gekanntes allgemeines Aufsehn erregte. Die Nebenseiten nach den Strassen und die Hinterseite nach der Piazza de' Rusticucci waren unregelmässig, hatten aber den Vortheil eines freien Lichts rings umher, so dass das Gebäude ganz abgesondert stand. Zur Zeit Alexander's VII, als der Petersplatz erweitert und die Säulengänge des Ber-

nini erbaut wurden, stand Rafael's Palast mitten zwischen den Eingängen derselben. Der Papst erstand ihn um 7163 Scudi 34 bajocchi romani vom Priorat von Malta, welches ihn damals besass, und liess ihn zur Gewinnung des nöthigen Raumes abbrechen. Ferrerio in seiner Sammlung der Paläste Roms hat uns indessen eine Abbildung der Façade aufbewahrt und Carlo Fea theilt den Grundriss desselben nebst seiner Umgebung mit, wie er in dem Plan des Quartiers, das der Papst vor dem Niederreissen der Häuser hatte aufnehmen lassen, sich noch in der Bibliothek Chigi befindet.

Hatten wir schon Gelegenheit gehabt zu bemerken, dass Rafael des Bramante Rath und Hülfe benutzte [1]), so haben wir dagegen auch ein Beispiel, dass Bramante den Rath Rafael's suchte und befolgte. Jener hatte nämlich nach dem Wunsch des Cardinal Grimani von verschiedenen Bildhauern Wachsmodelle nach der im Jahr 1506 entdeckten antiken Gruppe des Laocoon machen lassen, und zeigte sie nun Rafael, um das beste daraus zu wählen. Vasari nennt unter den Mitbewerbern: Zaccheri Zachi aus Volterra, Alonzo Berughete den Spanier, den Alten aus Bologna und Jacopo Sansovino. Das von dem letztgenannten gefertigte Modell erklärte Rafael als bei weitem das beste, worauf es in Bronze gegossen wurde. Der Cardinal Grimani überliess den Guss der Venezianischen Regierung, welche ihn in den Saal des Raths der X aufstellte. Im Jahr 1534 aber kam die Gruppe durch den Cardinal Guise von Lothringen nach Frankreich und ziert jetzt, wenn ich nicht irre, den Garten der Tuilerien.

Von den verschiedenen Schülern, welche nun schaarenweise zu dem hochgefeierten Meister Rafael wanderten, soll bei einer spätern Gelegenheit die Rede sein. Hier will ich nur im allgemeinen erwähnen, wie Rafael's Genius und

1) Lomazzo in seinem Tempio della pittura p. 14 theilt uns auch die Nachricht mit, dass Bramante einen Tractat über die Verhältnisse des menschlichen Körpers und der Pferde verfasst, den er nachmals seinem Verwandten Rafael von Urbino geschenkt habe.

liebreiches Wesen solchen Einfluss auf seine Schüler ausübte, dass alle, die sich ihm naheten, ihre Individualität ganz vergassen und nur in des Meisters Art und Weise zu wirken vermochten. Daher auch Rafael zu dem ihm so werthen Cesare da Sesto, dem ausgezeichnetesten Schüler des Leonardo da Vinci, dessen Weise er beibehielt, scherzend sagen durfte: „Wie kommt es doch, werther Cesare, dass wir in so enger Freundschaft leben und in der Kunst der Malerei so gar keine Achtung gegeneinander bezeugen [1])?“ Nachmals allerdings fühlte auch Cesare sich überwunden und suchte die Eigenthümlichkeiten beider grossen Meister in eine Manier zu verschmelzen.

So viele werthe Kunstgenossen indessen sich auch um Rafael versammelten, so waren doch alle seine Bemühungen vergeblich zwei seiner liebsten Freunde und Jugendgenossen, Domenico di Paris Alfani aus Perugia und Ridolfo del Ghirlandajo aus Florenz, zu sich nach Rom zu ziehen, um, wie er es sehnlichst wünschte, nach früherer Weise mit ihnen in trautester Gemeinschaft zu leben. Ersteren fesselten häusliche Sorgen, besonders für seinen Sohn Orazio, an den väterlichen Herd; den andern vermochte nichts, wie die Florentiner sagen, weiter zu gehen, als wo er die Kuppel des Doms noch im Auge hat. Dagegen hatte Rafael die Freude, seinen geliebten Freund Fra Bartolomeo bei sich zu sehen, der dem Verlangen nicht widerstehen konnte, die hochgepriesenen Werke kennen zu lernen, durch welche Michel Angelo und Rafael die wundervolle Roma verherrlicht hatten. Er fing selbst hier zu arbeiten an; da ihm jedoch die Luft Roms nicht gut bekam, reiste er nach kurzem Aufenthalt nach Florenz zurück, und überliess seinem Rafael die Vollendung zweier von ihm unternommenen Bilder der Apostel Petrus und Paulus für die Sylvesterkirche auf Monte Cavallo. Jetzt sieht man diese Bilder in den Zimmern des Quirinal, und erkennt besonders in dem des h. Petrus die tüchtige Hülfe Rafael's, indem er mit geistreichen Zügen

1) Lomazzo a. a. O. p. 107.

dem Charakter des Kopfes eine Stärke und dem ganzen Werke eine Entschiedenheit verlieh, wie wir sie nie in den Arbeiten von Fra Bartolomeo finden. Als Rafael grade mit der Vollendung dieser Bilder beschäftigt war, besuchten ihn zwei Cardinäle, mit denen er auf sehr vertrautem Fusse stand. Diese hatten sich nun verabredet, um Rafael zum Widerspruch zu bringen, die Figuren auf jenen Bildern in seiner Gegenwart zu tadeln. Sie behaupteten daher, die Köpfe der Apostel seien zu roth. Rafael, theils weil er die Ehre sein:s Freundes angegriffen sah, theils, weil er die Verabredung merkte und ihnen mit derselben Münze dienen wollte, erwiderte schnell: „Wundert euch dessen nicht, meine verehrten Herren, ich habe dieses mit grosser Überlegung gethan, denn man muss vermuthen, dass die heiligen Petrus und Paulus im Himmel eben so stark, als hier auf dem Bilde erröthen, aus Scham, dass ihre Kirche von solchen Leuten, wie ihr seid, regiert wird [1])."

Aber nicht allein solche Kunstgenossen, welche Rafael's und Michel Angelo's Werke zu bewundern nach Rom kamen, sind hier zu erwähnen; auch des Altmeisters Leonardo da Vinci müssen wir gedenken, der, nach einer eigenhändigen Notiz desselben [2]), sich am 24. September 1513 von Mailand aufmachte, und würdig umgeben von seinen Schülern Gio. Boltraffio, Francesco Melzi, Salai, Lorenzo und Fanfoja, den Weg nach Rom einschlug, um noch einmal mit Michel Angelo in die Schranken zu treten und zu sehen, ob der Ruf, welchen der liebliche Rafael errungen, sich dem seinen zur Seite stellen dürfe. Die Umstände auf der Reise schienen ihm günstig, denn er traf

1) Diese Anekdote berichtet Graf Castiglione im Cortegiano I p. 213. Zwar ist nicht dabei gesagt, dass die Bilder der Apostel die von Fra Bartolomeo angefangenen waren; da indessen Rafael diese Apostel nur diesmal für sich bestehend ausführte, das Colorit des Fra Bartolomeo auch etwas ins Rothe geht, so scheinen nur diese damit gemeint zu sein.

2) Codex B aus der Ambrosianischen Bibliothek, jetzt in der Bibliothek des beaux Arts in Paris. Es ist noch zweifelhaft, ob es im Jahr 1513 oder 1514 war, dass Leonardo nach Rom kam.

mit Giuliano de' Medici zusammen, der ihm besonders gewogen war und ihn zu sich nahm, um in der Gesellschaft des herrlichen, tiefsinnigen, genialen Mannes auf die unterhaltendste Weise nach Rom zu reisen. Auch liess es der Meister nicht an wunderbaren Erfindungen fehlen, um seinen hohen Gönner zu ergötzen: aus Wachs verfertigte er so zarte Fantasiegebilde, dass sie gleich Insekten auf die Hand gesetzt vom leisesten Wind in die Lüfte geführt wurden u. dergl. m. In Rom angelangt, nahm ihn auch der Papst wohl auf und ertheilte ihm Aufträge, deren er sich würdig zeigte durch Fertigung der h. Familie, nun in der Petersburger Gallerie, und wodurch er bewies, dass er in gründlicher Zeichnung und vollendeter Modellirung von niemanden, selbst von Michel Angelo nicht, sondern nur in grandioseren Bildungen überboten werden konnte. Sicher versagte ihm Rafael auch seine Anerkennung nicht, wie er sich denn überhaupt nach seiner Liebenswürdigkeit freundlich zum alternden, obgleich noch in männlicher Kraft stehenden Prometheus, wie ihn Lomazzo nennt, wird gehalten haben. Nicht so Michel Angelo, der, wie Vasari berichtet, in heftigen Streit mit Leonardo gerieth, so dass dieser, in seinen Erwartungen getäuscht, das Jahr darauf Rom, und im Januar 1516 selbst Florenz verliess, als er sich wohl abermals durch Michel Angelo von der Mitbewerbung um den Plan zur Façade der Basilika S. Lorenzo ausgeschlossen sah.

Als einen Beweis des Ansehens, welches Rafael erworben hatte, dürfte auch seine am 1. März 1514 erfolgte Aufnahme in die Brüderschaft des Corpus Christi zu Urbino zu betrachten sein. Ob nun unser Meister zu dieser Zeit selbst in seiner Vaterstadt anwesend war, oder ob die Brüderschaft nur durch eine vermittelnde Person in Rom den nun berühmten und vermögenden Mann zum Vortheil ihrer Anstalt zu gewinnen suchte, darüber fehlen aufklärende Nachrichten. Indessen scheint es mir nicht wahrscheinlich, dass, wie Pungileoni vermuthet, Rafael schon im Frühjahr 1513 mit dem Grafen Castiglione nach Urbino gereist sei, um dort der Aufführung der von Bernardo da Bibiena geschriebenen Comödie der Calandra bei-

zuwohnen, welche damals zur Faschingszeit am Urbiner Hof zum erstenmal aufgeführt wurde, und wozu Castiglione ein Vorspiel gedichtet, Girolamo Genga die Decorationen gemalt hatte [1]).

Rafael, dessen Ruf sich über ganz Italien verbreitet hatte, fand auch im Ausland würdige Anerkennung. Namentlich in Deutschland und zwar besonders bei dem ihm geistesverwandten Albrecht Dürer in Nürnberg, der ebensowohl in seinen Anlagen als in seinen Schicksalen manches Übereinstimmende mit dem grossen Urbinaten hatte. Er war von gleichem Reichthum der Phantasie, tiefsinnig dramatisch in seiner Auffassungsweise, universell in den verschiedenen Fächern der bildenden Künste. Damit verband er ein tiefes Studium und ein Eingehen ins Einzelne; seine Bestrebungen sind hierin denen des Leonardo da Vinci ähnlich, von denen auch Rafael manches annahm. Dürer's Gestalt war von einnehmender Schönheit, sein ganzes Wesen höchst liebenswürdig durch Hingebung, Heiterkeit und unermüdete Thätigkeit. Auch war er ein Freund aller edeln und grossen Männer seiner Zeit, mit denen er häufig in Berührung kam. Vermissen wir in seinen Wer-

1) Im Buch des Archivs der Brüderschaft: Liber etc. summa Fratruum Fraternitatis Corporis Christi de Urbino Bl. 3: 1514. 1 Marzo · Rafaello de G° de Santi dependore.

In den 1561 gedruckten Lettere piacevoli p. 179 befindet sich ein Brief des Castiglione an den Bischof Lodovico Canossa ohne Datum, worin folgende Stelle „me ne venni ad Urbino col Cardinale di Pavia . . . vengo al Calandro di Bernardo nostro il quale è piaciuto estremamente et perchè il prologo suo venne molto tardi ne fu recitato un mio il quale piaceva assai a costoro. Del resto poi si mutarono poche cose che non si potevano recitare . . . . sono stracchissimo e appena posso dire che Madonna Margherita (Gonzaga da Mantova) nostra essendosi conchiuso parentado tra S. Signoria et un Conte di Correggio nobile, ricco, bello etc.“ Diese Verbindung fand zu Anfang des Monats Februar 1513 statt. Die Comödie der Calandra wurde also in diesem Jahre, nicht 1508, wie Tiraboschi vermuthete, zu Urbino aufgeführt. — Seb. Serlio der Architekt spricht mit Bewunderung von Decorationen, welche Girolamo Genga dem Herzog von Urbino zu Gefallen, wahrscheinlich für dieses Fest gefertigt hatte.

ken auch jene höchste, idealische Schönheit, in welcher Rafael alle überstrahlt, und hat Dürer keine so grosse und umfassende Werke der Malerei ausgeführt als die Vaticanischen des Rafael, so ist beides lediglich äussern Verhältnissen zuzuschreiben, wie denn überhaupt die Wirkungsweise selbst des originellsten Talents immer theilweis von seinen Umgebungen abhängig ist. Nicht zu leugnen ist aber, dass das deutsche Volk nur sehr wenige solcher Vorbilder der Schönheit darbietet wie das Italienische, und ebenwohl den allgemeinen Sinn und das feine Gefühl für Grazie nicht besitzt, die wir noch jetzt bei den Italienern durchgängig wahrnehmen. Auch lebte Dürer in einer nur durch Industrie und Handel blühenden Binnenstadt, daher seine Bildung der einer freisinnigen, aber in ehrsamen Schranken lebenden Bürgerschaft entsprach und seine künstlerischen Bestrebnisse den Charakter dieses Schauplatzes annahmen [1]). Rafael dagegen, in seiner Jugend bald in dem mächtigen, glänzenden Florenz, bald am Hofe von Urbino und dann in der Hauptstadt der Christenheit, kam sogleich in grossartigere Verhältnisse, befand sich als junger Mann in Umgebungen, welche die höchsten Anforderungen an ihn stellten und ihm die Mittel gewährten, die grossartigsten Aufgaben in der bildenden Kunst zu lösen.

Aber ganz im gemüthvollen und hingebenden, deutschen Charakter, der mit Liebe alles Grosse und Herrliche, wo er es auch findet, anerkennend umfasst, sehen wir Albrecht Dürer huldigend Geschenke an Rafael senden, die zugleich einen Beweis gaben, dass er der angetragenen Verbindung würdig sei. Unter diesen Gaben befand sich auch sein eigenes Bildniss mit Wasserfarben auf feine Leinwand gemalt, und zwar so, dass es sich auf beiden Seiten zeigte. Die Lichter ohne Auftrag von weisser Farbe wa-

1) Dass Albrecht Dürer aber die Fähigkeit zu grossartigen Darstellungen besass, beweisen seine Compositionen zur Apokalypse, zum Leben der Maria, zum Triumphbogen Kaiser Maximilian's, und das Gemälde der h. Dreieinigkeit mit den versammelten Heiligen in Wien.

ren ausgespart, was von Rafael im höchsten Grad bewundert wurde. Späterhin besass, wie Vasari berichtet, Giulio Romano dieses merkwürdige Portrait als ein Erbstück von Rafael und hielt es in hohen Ehren. Dieser sandte an Dürer dagegen mehrere Zeichnungen, von denen uns noch eine in der Sammlung des Erzherzogs Karl erhalten ist. Es ist ein kräftiges Studium in Rothstein nach zwei unbekleideten Männern, von denen der eine zu dem Hauptmanne diente, welcher im Sieg über die Sarazenen zu Ostia neben dem Papst steht. Welchen Werth Albrecht Dürer auf dieses Geschenk legte, bezeugt seine eigenhändig auf das Blatt geschriebene Notiz: „1515. Rafael von Urbino, der bei dem Papst so hoch geachtet ist, hat diese nackte Bild gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen.“ Beide grossen Meister blieben nun fortwährend in freundschaftlicher Verbindung, wie solches nicht nur von Vasari im Leben des Marc Antonio berichtet wird, sondern auch aus dem Tagebuch Dürer's hervorgeht, indem er im Jahr 1520 aufzeichnete, dass er dem Tommaso aus Bologna [1]) ein vollständiges Exemplar seiner Drucke gegeben, auf dass es ein anderer Maler nach Rom bringe, und Rafael ihm Kupferstiche nach seinen Compositionen dagegen schicke. Schon früher indessen hatte Rafael viele Kupferstiche deutscher Meister in seiner Werkstätte angeheftet und lobte sie höchlich, wie uns Dolce berichtet [2]).

Als nun der Kupferstecher Marc Antonio Raimondi ums Jahr 1510 aus der Schule des Francesco Francia nach

1) Dürer nennt ihn Thomas Polonius und notirt noch weiter: „der Polonius hat mich conterfet, das will er mit geen Rohm nehmen.“ Siehe Reliquien von Albrecht Dürer S. 98. Da nun ein Portrait Dürer's nach einer Zeichnung des Tommaso Vincidoro aus Bologna von Andreas Stock 1629 gestochen wurde, so ist unter dem Polonius wohl jener Vincidoro gemeint.

2) Lodovico Dolce Dialogo della Pittura, l'Aretino genannt (indem Pietro Aretino ihm die Materialien dazu gegeben). Venezia 1557. 8. p. 24.

Rom gekommen, und nach der Zeichnung einer Lucretia von Rafael einen schönen Kupferstich gefertigt hatte, war dieser darüber sehr erfreut, und machte sogleich noch andere Zeichnungen, um ebenso wie Albrecht Dürer durch Kupferstiche in alle Welt Zeugnisse seines Genius senden, oder auch Wünsche der Kunstfreunde befriedigen zu können. Nach Vasari waren die ersten Blätter, welche Marc Antonio für Rafael nach ebengenannter Lucretia unternahm, das Urtheil des Paris, Neptun das Meer beschwichtigend aus der Äneide, der Kindermord u. a. m. Da nun ein Studium zu dem Manne in der letztern Darstellung, welcher die fliehende Frau verfolgt, sich auf demselben Blatt befindet, worauf Rafael auch das Studium zu einer der Frauen im Urtheil Salomon's im Zimmer della Segnatura gezeichnet, so ergibt sich hieraus, dass deren Entstehungszeit ums Jahr 1510 fällt; oder in dasselbe Jahr, in welchem Marc Antonio die Kletterer nach dem Carton des Michel Angelo in Kupfer gestochen, und hiedurch sich schon als ein Meister in seiner Kunst erwiesen. Ich glaube daraus folgern zu dürfen, dass Marc Antonio in jenem Jahr nach Rom gekommen und sogleich angefangen die vielen Blätter nach Rafaelischen Zeichnungen zu stechen, wie dieses ausführlich im Verzeichniss der Werke Rafael's angegeben ist. Es bleibt hier nur zu berichten, wie Rafael die durch Marc Antonio erhaltenen Kupferplatten einem seiner Diener, mit Namen Baviera, welcher seiner Geliebten aufzuwarten hatte, übergab, um Abdrücke davon zu fertigen, ihm so Gelegenheit verschaffend durch den Verschleis derselben sich etwas zu verdienen. Diese dem Baviera bewiesene Gunst war demselben aber so einträglich, dass sich mehrere andere Künstler aufs Kupferstechen verlegten, wie namentlich Marco da Ravenna, Agostino Veneziano u. a. m., wodurch die anfänglich seltenen Kupferstiche bald sehr vervielfältigt und besonders fast alle Rafaelische Compositionen der Nachwelt erhalten worden sind. Auch in Helldunkel, oder Holzdrucke in zwei oder mehreren Platten, hat Hugo da Carpi einige Zeichnungen Rafael's verewigt

und zugleich diese Art der Drucke, welche in Deutschland schon früher bekannt war [1]), in Italien eingeführt.

Bei Gelegenheit der Kupferstiche von Marc Antonio erwähnt Vasari zum erstenmal der Geliebten Rafael's, und berichtet dabei, dass derselbe sie gemalt; auch dass das Bildniss zu seinen Zeiten sich im Besitz des Kaufmanns Matteo Botti, eines grossen Freundes der Künstler, in Florenz befinde, der es als eine Reliquie aus Liebe zu Rafael aufbewahre. Noch bis zum Jahr 1677 wird es in den „Bellezze di Firenze" bei den Nachkommen des Botti erwähnt; dann aber fehlen alle sichere Nachrichten darüber. Zwei Portraite sind es nun, welche nicht ungegründeten Anspruch machen Rafael's Geliebte darzustellen: Das frühere in jüngern Jahren zeigt uns ein noch nicht völlig bekleidetes, wohl kurz zuvor aus dem Bade gestiegenes Mädchen in einer Laube von Myrthen- und Lorbeersträuchen sitzend, ein frisches Kind der Natur. Geschmackvoll umwindet ihren

1) Bekanntlich kommen Anfangsbuchstaben mit zwei Holzstöcken von zweierlei Farben gedruckt, schon in den Ausgaben des Guttenbergischen Donat und im Psalter von 1457 vor. Als Erfinder der Helldunkel von zwei Platten wird aber Joh. Ulrich Pilgrim gehalten, der um das Ende des 15. Jahrhunderts soll gelebt haben. Das älteste mir bekannte Helldunkel mit einer Jahrszahl ist eine Geburt Christi „Mair' 1499" gezeichnet. Bartsch (VI p. 364. Nr. 4.) kannte nur den Kupferstich ohne die Tonplatte, welche die Art der Zeichnung dieses Meisters mit feinen weiss aufgesetzten Schraffirungen vollkommen nachahmt. Ich sah dieses Blatt im Pariser Kupferstichcabinet, so wie ein anderes Helldunkel von drei Platten von H. Burgkmair mit der Jahrszahl 1510. Es stellt eine junge Frau vor, welche vor dem Tode flieht, der einen jungen Mann zur Erde geworfen hat. Bartsch (VII p. 215. Nr. 40.) gibt die Jahrszahl nicht an. Frühere Helldunkel von 3 Platten sind noch eine Ruhe in Ägypten von Lucas Cranach vom Jahr 1509; die drei Hexen von Hans Baldung Grün vom Jahr 1510; das Bildniss Julius II von Hans Burgkmair vom Jahr 1511. Es unterliegt daher keinem Zweifel, dass nicht allein die Erfindung der Helldunkel von zwei, sondern auch die von drei Platten den Deutschen angehört, denn die früheste Jahrszahl auf den Blättern von Hugo da Carpi ist von 1518, z. B. auf dem Tod des Ananias. Vergleiche die Geschichte der Holzschneidekunst von Jos. Heller S. 73.

Kopf ein gelbgestreiftes Tuch gleich einem Bund, und gibt ihrer sonst nicht sehr belebten, oder feinen Gesichtsbildung etwas ausgezeichnetes, reizendes. Mit der Rechten drückt sie ein durchsichtiges Linnentuch an ihre Brust, und ein rothes Gewand bedeckt ihren Schoos, auf dem der linke mit goldner Spange geschmückte Arm ruht. Liebend hat Rafael auf den Reif seinen Namen eingeschrieben. Das Original, von dem es viele alte Copien in Rom gibt, ist bereits seit 1642 unter den Gemälden im Palast Barberini verzeichnet, kann also das nicht sein, welches die Botti in Florenz noch im Jahr 1677 besassen. Dagegen wird seit 1824 im Palast Pitti in Florenz ein herrliches Frauenportrait gezeigt, das sich nicht im Inventarium der Tribune verzeichnet findet, aber aus dem Gemäldevorrath der Grossherzoge von Toscana kömmt und das Bild der Geliebten Rafael's zu sein scheint, welches Vasari erwähnt [1]). Auffallend ist in diesem Bildniss die Ähnlichkeit mit der Dresdner Madonna di San Sisto, nur dass ihre Züge in der h. Jungfrau veredelt und zu göttlicher Reinheit verklärt erscheinen, während wir im Portrait eine echt römische Individualität sehen, wie wir deren noch heute finden, und wie sie heute noch im hohen Grad bezaubern kann. Die mächtigen Formen dieser Römerin beherrscht fürstlicher Anstand; ein glühendes Feuer blitzt aus den dunkeln Augen, und um den Mund spielt die Grazie eines lieblich scherzenden Witzes. Stellt das Bild, wie man glauben kann, dieselbe Person dar, wie die des Barberinischen Portraits, so hat Rafael's Umgang die Anlagen des Mädchens überaus entwickelt und ihre Seele zu einer Anmuth gestimmt, von der wir in jenem Naturkind kaum eine Spur erblicken. In der That wäre es auch auffallend, wenn Rafael, einer

1) Da Vasari zweimal unter den von Rafael gemalten Portraiten das seiner Geliebten erwähnt, ohne indessen zu sagen, dass er damit zwei verschiedene Bilder meine, so drängt sich doch der Gedanke auf, ob er nicht beide hier erwähnte gekannt habe. Auch der Ausdruck: „ritrasse . . . ed altre donne e particolarments quella sua" scheint darauf hinzudeuten, dass Rafael sie mehr als einmal gemalt habe.

der liebenswürdigsten Menschen, bis zu seinem Lebensende mit einem weiblichen Wesen hätte verbunden bleiben können, welches aller geistigen Grazie ermangelt hätte, und durch das Leben mit dem herrlichen Mann nicht auch durch dessen Geist berührt, zu edlerem Leben wäre emporgehoben worden. Das reizende Portrait entstand, der Behandlungsweise nach zu schliessen, erst in der letzten Lebensepoche Rafael's, und ist selbst nicht ganz von ihm vollendet. Denn so geistvoll und meisterhaft auch der Kopf, so schön das den Busen bedeckende Linnen und der weite damastene Ermel behandelt sind, so schülerhaft sind dagegen die Hände und der übrige Theil des Bildes ausgeführt. Es wird daher sehr wahrscheinlich, dass Rafael dasselbe unvollendet hinterlassen, und erst nach seinem Tode die nur untermalten Theile übermalt wurden. Tafel VI zeigt eine Abbildung davon.

Gerne möchte ich nun im Stande sein einige nähere Auskunft über die Beglückte selbst geben zu können, welche in der Geschichte stets Rafael's Namen begleiten wird. Man hat ihr den Namen Fornarina gegeben, und dürften wir dem Misserini [1]) Glauben beimessen, so wäre sie die Tochter eines Sodabrenners gewesen, welcher über dem Tiberfluss bei S. Cecilia wohnte. Noch zeigt man ein Häuschen mit einer schönen alterthümlichen Fenstereinfassung von gebrannter Erde in der Strasse S. Dorotea No. 20, als ihr Geburtshaus. Dazu soll ehedem ein kleiner Garten gehört haben, in den man über eine niedere Mauer hineinsehen konnte, und in welchem das liebliche Mädchen oft verweilt habe. Ihre Schönheit sei daher bald ins Gerede gekommen und die jungen Leute, besonders die Zöglinge der Kunst, stets leidenschaftliche Freunde des Schönen, hätten sich im Vorbeigehen oft an der Mauer auf die Zehen gestellt, das herrliche Mädchen zu sehen. Auch Rafael, den begeisterten Verehrer der Schönen, habe ihr Ruf hingelockt, und da er das Mädchen grade belauscht habe, wie sie an einem im Garten springenden Wasser die Füsse

1) M. Misserini an R. Arrigoni bei Longhena p. 657.

gebadet, sei er von so heftiger Liebe ergriffen worden, dass er nicht eher Ruhe erlangt, bis er sie die Seine habe nennen dürfen. Nachdem er ihr nun sein Herz geschenkt, habe er sie weit liebenswürdiger und von edlerem Gemüth befunden, als ihrem Stande nach zu erwarten gewesen, so dass das Feuer seiner Liebe immer mächtiger geworden, und er nicht mehr ohne sie habe leben mögen. — So schön nun auch diese Erzählung lauten mag, die selbst durch ein Bildchen unterstützt wurde, welches dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird, und worin Rafael dargestellt ist, wie er mit seiner Geliebten am springenden Wasser im Garten sitzt [1]), so haben doch neuere Forschungen dargethan, dass diese Sage als eine reine Erfindung anzusehen ist, dass selbst der Name Fornarina nicht weiter hinaufreicht, als in die Mitte des verflossenen Jahrhunderts [2]). Wir müssen uns daher mit der Angabe des

1) Das Bildchen gehört dem Lord Northwick und ist als ein Werk des Sebastiano del Piombo von Reynolds in Aquatinta gestochen worden. Es ist aber ein Machwerk aus dem verflossenen Jahrhundert; der untere Theil des Gewandes und die Füsse sind der allegorischen Figur der Poesie von Rafael nachgebildet.

2) Misserini behauptet, seine Erzählung durch den verdienstvollen, gewissenhaften Forscher, weiland Ab. Franc. Girol. Cancellieri erhalten zu haben, der sie in einem Manuscript der Bibliothek des Cardinal Antonelli gefunden. Allein Cav. Vinc. Camuccini betheuert, Cancellieri habe nur gesagt, er wolle beweisen, dass Rafael's Tod nicht durch ein Weib herbeigeführt worden sei. Auch P. Pungileoni p. 245 versichert nie von dem ihm befreundeten Cancellieri vernommen zu haben, dass er Nachrichten über Rafael's Geliebte entdeckt. Der Name Fornarina, dessen Ursprung mir unbekannt ist, scheint zuerst von T. Puccini (Real Galleria di Firenze I p. 6) gebraucht worden zu sein. Weder Bottari, noch der spätere G. della Valle nennen die Geliebte Rafael's bei diesem Namen. C. F. von Rumohr (Italienische Forschungen III p. 113) nimmt die schon längst als unhaltbar verworfene Sage wieder auf, dass Rafael eine Liebschaft in Urbino mit einer Töpferstochter gehabt habe, und führt als Beweis dafür einen bemalten Teller an, worauf ein blonder Jüngling ein Mädchen in einer Töpferwerkstätte umarmt. Dr. G. K. Nagler (in Raphael als Mensch etc.) vermuthet selbst, dass diese Töpferstochter nach Rom gekommen und dieselbe Person wie die Fornarina sei! Ohne mich hier in diese Geschichtchen weiter

Vasari begnügen, welcher mit schlichten Worten berichtet, Rafael habe ein Mädchen geliebt, welches bei ihm gewohnt und dem er bis zum Ende seines Lebens zugethan war.

Von einigen Arbeiten, welche Rafael für seinen reichen Gönner Agostino Chigi ausgeführt hatte, war schon früherhin die Rede. Jetzt haben wir eines Frescobildes zu gedenken, welches Rafael im Saal des von Baldassare Peruzzi gebauten Hauses ausführte. Die Decke hatte letzterer schon mit der Geschichte der Medusa und andern mythologischen Gegenständen ausgeschmückt. Auch Sebastiano Veneziano, nachmals del Piombo genannt, hatte in die Lunetten des Kappengewölbes verschiedene auf die Mythologie bezügliche Darstellungen gemalt, nur eine Lunette mit dem rauhen Bewurfe stehen lassend, da Michel Angelo einen colossalen Kopf eines jungen Mannes mit Kohle hineingezeichnet hatte, um, wie die Sage berichtet, ein Merkmal seines Besuches zurückzulassen, welchen er dem venezianischen Maler, den er an sich zu ziehen suchte, gemacht, ohne ihn bei der Arbeit anzutreffen. Sei es nun, dass der junge Künstler aus Achtung für ein Werk des göttlichen Michel Angelo, oder Agostino Chigi selbst zur Erinnerung an dieses Künstlergeschichtchen die Zeichnung des grossen Meisters bewahren wollte, genug dieser Kopf auf den rohen Bewurf gezeichnet hat sich bis auf unsere Tage, obgleich etwas überarbeitet erhalten. Irrig aber ist es, wenn behauptet wird, Michel Angelo habe ihn bei einem dem Rafael zugedachten Besuch hinterlassen, um ihm zu zeigen, dass er einen grossartigern Styl annehmen solle. Denn erstens hatte Sebastiano die obern Lunetten früher vollendet (um 1512), als Rafael seine Wandmalerei darunter begann, daher Sebastiano nicht eine der Lunetten ohne Ursache mit dem rohen Bewurf konnte stehen lassen. Fürs Andere

einzulassen, will ich nur bemerken, dass es damals zu Urbino gar keine Majolicafabrik gegeben hat; sondern eine war zu Fermignano, 8 Miglien davon entfernt; die andere zu Urbania, ehedem Castel Durante, in einer Entfernung von 16 Miglien; eine dritte, und zwar die älteste war in Gubbio, das auf der andern Seite des Gebirges liegt.

hätte Michel Angelo, nachdem das Gerüst zur Malerei der Lunetten weggenommen war, nicht ohne grosse Umstände an den hohen Ort, wo sich der Kopf befindet, gelangen können. Dieses stehe hier zur Widerlegung einer grundlosen Sage, nach welcher Michel Angelo den Rafael habe hofmeistern wollen.

Das Frescobild der Galathea, welches Rafael zu Anfang des Jahrs 1514 in besagtem Saal ausgeführt, ist der Erzählung vom Cyklopen, welche Philostrat uns hinterlassen, entnommen. Dieser lässt Galathea ruhig auf dem Meer in einer von Delphinen gezogenen Muschel einherfahren, geleitet von einigen jungfräulichen Tritonen, welche dienend die göttingleiche Nymphe umgeben. Diese hält ein purpurnes Gewand, welches der Wind segelartig über ihrem Haupte schwillt und sie zugleich beschattet u. s. w. Auf ähnliche Weise sehen wir im Rafaelischen Bilde die reizende Gestalt der Galathea von einem Purpurgewand umgeben, wie sie auf einer grossen Muschel steht und die vorgespannten Delphine zügelt, während Amor sie durch die grünen Fluthen leitet. In ihrem Gefolge befinden sich Tritonen auf Muscheln und Hörnern blasend, und Seecentauern, welche freudig Nymphen auf ihrem Rücken tragen und durch über ihnen schwebende Amorine zu wilder Lust entzündet werden. Sie bilden einen lebhaften Gegensatz zur schönen Galathea, die den Blick himmelwärts gewendet, und göttlicher Sehnsucht voll, sich der Führung des Gottes der edeln Liebe überlässt. Wir erblicken in ihr Schönheit der Seele mit sinnlicher Anmuth verschmolzen, eine wahrhaft vergöttlichte Natur; oder — wenn man lieber will — eine in die Natur sich herablassende Göttin. Mit Schöpferkraft vereinte Rafael in dem herrlichen Kunstwerk die Gruppen der verschiedenartigen Liebe zu einem harmonischen, auf das Höhere zielenden Ganzen; und sein reicher Genius schwebt gleichsam in überlegener Ruhe über der Darstellung, durch die bewundrungswürdige Symmetrie der Anordnung, durch die alles überstrahlende und über das Irdische erhabene Galathea. Welchen grossen Beifall dieses Gemälde sogleich nach seiner Entstehung erhielt, er-

gibt sich aus einer schriftlichen Antwort Rafael's an den Grafen Castiglione, welche noch andere interessante Mittheilungen enthaltend, folgenden Inhalts ist:

Herr Graf!

Ich habe verschiedene Zeichnungen nach Ew. Herrl. Angaben gemacht und alle sind damit zufrieden, wenn sie mir nicht alle schmeicheln. Meinen Anforderungen aber ist nicht Genüge geleistet, da ich fürchte, den Eurigen nicht zu entsprechen. Ich sende indessen Ew. Herrlichkeit die Blätter, um einige daraus zu wählen, wenn sie als würdig befunden werden. Unser Herr, indem er mich beehrt, hat mir eine grosse Last auf meine Schultern gelegt, nämlich die Aufsicht über den Bau von S. Peter. Ich hoffe zwar nicht darunter zu erliegen, um so mehr, als das Modell, welches ich davon gemacht, Sr. Heiligkeit gefallen hat und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich noch höher in Gedanken: ich wünsche die schönen Formen der antiken Gebäude zu finden, weiss aber nicht, ob es der Flug des Icarus sein wird. Vitruv gibt mir einiges Licht, aber nicht so viel als hinlänglich ist. Wegen der Galathea würde ich mich für einen grossen Meister halten, wenn die Hälfte der schönen Dinge wahr wären, welche mir Ew. Herrl. schreiben; aber ich erkenne in Euern Worten die Liebe, die Ihr zu mir tragt. Ich muss sagen, dass, um eine Schönheit zu malen, müsste ich deren mehrere sehen, mit der Bedingung, dass Ew. Herrlichkeit sich bei mir befänden, um das Beste zu wählen. Da aber gute Richter und schöne Weiber selten sind, bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir vorschwebt. Hat diese nun etwas gutes in der Kunst, ich weiss es nicht, wohl aber bemühe ich mich darum. Ew. Herrlichkeit empfehle ich mich. Aus Rom.

Rafael.

Merkwürdig erschien manchen Theoretikern die Äusserung Rafael's in diesem Brief, dass er zur Darstellung einer vollkommenen Schönheit sich einer gewissen Idee, eines Ideals bediene, und sie glaubten darin eine neue Erscheinung in den damaligen Kunstansichten zu erblicken, wo-

durch bei den spätern Künstlern die falsche idealische Richtung, oder die Manier sei hervorgerufen worden. Allein diese Ansicht erscheint mir als völlig ungegründet; denn es liegt in dem ursprünglichen Bestreben nach Kunstgebilden nicht das der Nachahmung der äussern Natur, sondern die Versinnlichung einer Idee ihrer Empfindung nach (nicht nach dem Begriff, welcher der Wissenschaft angehört). Muss sich nun auch die bildende Kunst der Formen bedienen, die ihr die sichtbare Schöpfung als eine folgerechte Erscheinung ihrer geistigen Natur darbietet, so ist es doch grade das Wesen der Kunst im Einklang mit der Bestimmung des Menschen, die in der Natur, wie in einer Knospe inwohnenden geistigen Eigenschaften zu entwickeln, eine verklärte Welt darzustellen. Wir sehen daher in allen Anfängen der nach dem Höhern gerichteten, bildenden Kunst bei noch rohen Völkern, nicht sowohl eine sorgsame Nachahmung der äussern Erscheinung, sondern das Bestreben eine geistige Eigenschaft, eine Empfindung zu versinnlichen. Nach den verschiedenen Zuständen eines Volkes ist der Charakter der Bestrebungen auch verschieden: bei den rohen Völkern waltet der Charakter des Grausenhaften vor, da das Ungekannte, aber Geahndete diese Empfindung hervorruft. Ohne hier auf Entlegenes Bezug nehmen zu wollen, wie z. B. auf die Götzenbilder des alten Ägyptens, oder des neuentdeckten Australiens, erinnere ich hier nur an die mittelalterlichen Gebilde des 10. Jahrhunderts in Italien selbst. Nachdem aber das Leben eine heiterere Gestalt angenommen, der Geist sich mehr von der barbarischen Strenge zur christlichen Milde gewendet, sehen wir auch die bildende Kunst eine ideale Schönheit erstreben. Schon die Werke eines Cimabue in Florenz und eines Simone di Martino in Siena zeugen von diesem Gefühl für ideale Schönheit, welches sich bei Fra Angelico da Fiesole zu wahrhaft himmlischer Reinheit erhoben, sich aber entschieden bei Rafael als ein errungenes Eigenthum, als ein männliches Bewusstsein ausspricht. Wir sehen also, seitdem die bildende Kunst zu neuem Leben erwachte, ein Streben nach einer ideellen Vollkommenheit, welches bis zur höch-

sten Blüthe derselben, wenn auch mit Unterbrechungen, doch so lange unaufhaltsam nach höherer Verklärung fortschritt, als Wahrheit ihre Grundlage blieb. So wie sich aber der Geist der Kunst von der unbefangenen Einfalt zum Born des Truges wandte, Üppigkeit, statt der keuschen göttlichen Freude wucherte, da trübten sich die Empfindungen und das Bestreben, eine wahrhaft verklärte (ideale) Welt darzustellen, versank von der Wahrheit abgewendet, in die Leere des Scheins und war nur im Stande Verzerrungen hervorzubringen. Ist nun auch eine solche geistige Richtung bald nach Rafael's Zeit wahrnehmbar, verwandelte sich auch in der bildenden Kunst das Ideal in eine Larve, welche bald in Miscredit gerieth, so darf doch das ursprüngliche, nach der ewigen höhern Wahrheit und Schönheit gerichtete Bestreben nicht verkannt und mit den Abwegen einer spätern Zeit verwechselt werden; vielmehr müssen wir das Streben nach Darstellung einer vom Geiste durchleuchteten, einer vollkommen schönen Welt, als das Endziel der Kunst, gleich dem der Weltschöpfung selbst, anerkennen. Aber als eine Erschlaffung des wiedererwachenden Geistes, als eine grundfalsche Ansicht muss es betrachtet werden, wenn die täuschende Nachahmung der äussern Erscheinung, des sogenannten Wirklichen, wenn der Naturalismus für das höchste Ziel der bildenden Kunst gehalten wird, wie es doch offenbar der Fall wäre, wenn man dem Künstler einen Vorwurf machen wollte, dass er nach einer Darstellung strebt, die über die Erscheinung unserer jetzigen Natur hinausreicht [1]). Indessen treffen wir dergleichen Ansichten

1) Zur Beleuchtung dieses Gegenstandes stehe hier folgende Stelle aus Schiller's Beurtheilung der Gedichte Matthisson's, die sich auch sehr gut auf die bildende Kunst anwenden lässt: „In einem Gedicht muss Alles wahre Natur sein, denn die Einbildungskraft gehorcht keinem andern Gesetze, und erträgt keinen andern Zwang, als den die Natur der Dinge ihr vorschreibt; in einem Gedicht darf aber nichts wirkliche (historische) Natur sein, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Mensch ist grade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist grade um

sowohl bei Gelehrten des Alterthums, als bei solchen der neusten Zeiten, wobei ich nur an die von Plinius erzählte und auch in unsern Tagen noch so hoch gestellte Täuschung durch den gemalten Vorhang des Parrhasius erinnern will, die doch für nichts anders als für eine Künstlerbravour, als für einen Scherz anzusehen ist. Weit entfernt also in Rafael's Ausspruch: dass, da in der äussern Erscheinung die vollkommene Schönheit selten, oder gar nicht zu finden sei, er sich zur Darstellung derselben einer gewissen Idee bediene, etwas in seiner Zeit Neues zu erblicken, ist vielmehr zu behaupten, dass er nur in reicherem Masse, wie alle grossen Künstler vor ihm, nach der Darstellung einer in Schönheit verklärten Welt gestrebt habe. Will man übrigens in obiger Stelle aus Rafael's Brief einen Anklang an Platonische Ansichten finden, indem dieser Weltweise die Schönheit nicht bloss nach ihrem sinnlichen Eindruck beurtheilt, oder sie für ein bloss Äusserliches hält, sondern, wie er im Phädros sagt, für eine glänzende Idee aus der übersinnlichen Höhe, die vor unser sterbliches Auge tritt und in uns Erinnerungen eines vorweltlichen, seligen Zustandes weckt, so ist dieses gerne zuzugeben, und mancher Grund lässt sich aus früheren Mittheilungen dafür entnehmen. Ja, wir finden es sehr natürlich, dass der philosophischste aller Maler dem erhabensten, edelsten aller Philosophen gehuldigt habe.

Noch müssen wir auf eine andere Stelle des Briefes zurückkommen, wodurch wir erfahren, dass Rafael dem Grafen einige Zeichnungen nach dessen Angabe gefertigt und ihm zur Wahl eingesendet hatte. Wahrscheinlich betrafen sie die Entwürfe zu einer Medaille, die nach des Nigrinus

so viel weniger nothwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subject eigenthümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Nothwendigen liegt der grosse Styl." — Göthe sagt: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höhern Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt."

Bericht [1]), der Graf nach damaliger Sitte als Emblem seiner Gesinnung am Barett trug und wozu Rafael die Zeichnung gemacht hatte. Die Abbildung derselben im Museum Mazzuchellianum zeigt auf der einen Seite das Bildniss des Castiglione, auf der Rückseite Phöbus aus einer Biga auf die Erde steigend, während zwei Horen die muthigen Pferde halten, mit der Umschrift: Tenebrarum et Lucis. Nach Paolo Giovio wählte der Graf sich dieses Motto, um dadurch den Wunsch auszudrücken, dass seiner Seele stets etwas Bedeutendes begegnen möge, obgleich ungewiss sei, ob er dabei auf das Glück in der Liebe, oder in den Waffen, oder in der Literatur, oder in der Politik, oder in Allem diesem anspiele. Dieses zu erklären, gibt Ricciardi [2]) sich viele Mühe, was wir hier als blosse Vermuthungen auf sich beruhen lassen. Ist es aber erlaubt nach diesen Schriftstellern noch Ansichten zur Erklärung jener Medaille auszusprechen, so könnte die Darstellung auch so viel als Verbreitung des Lichts bedeuten, dem der Graf sein thätiges Leben gewidmet; oder auf das Sprichwort „post nubila Phoebus" anspielen, als eine Erfahrung, die uns im Unglück nicht muthlos, im Glück nicht übermüthig machen soll, und demjenigen, der ihr vertraut, bei allen Wechselfällen eine männliche Haltung gibt. Eine ähnliche Composition wie auf obiger Münze hat auch Marc Antonio nach einer Zeichnung Rafael's gestochen. Hier erhebt sich Aurora in der Biga stehend aus dem Schoose der Thetis. Zwei Horen zu den Seiten leiten die Pferde. Auf diese Weise hätten sich zwei der Entwürfe Rafael's für die Medaille des Grafen erhalten, und da nun beide, dem Charakter der Darstellung und der Zeichnung nach zu urtheilen, in dieselbe Zeit wie obiger Brief fallen dürften, so erscheint die ausgesprochene Vermuthung noch sicherer begründet.

Einen andern Brief, um dieselbe Zeit wie obiger geschrieben, richtete Rafael an seinen geliebten Oheim Simone di Battista di Ciarla in Urbino, folgenden Inhalts:

1) Antonio Beffa Negrini Elogj de' Personaggi della Famiglia Castigliona. Mantova, 1606 p. 428.

2) Antonio Ricciardi Commentarj Simbolici.

Werthester an Vaters Statt!

Ich habe euern lieben Brief empfangen und daraus ersehen, dass ihr mir nicht zürnt, woran ihr in der That unrecht hättet. Bedenkt nur, wie lästig es ist ohne wichtigen Anlass zu schreiben; jetzt da er sehr wichtig ist, antworte ich sogleich, um euch ganz zu sagen, was ich vornehmen kann. — Erstens von der Azel (tordona) zu reden, so muss ich in Betreff derjenigen, die ihr mir Anfangs zugedacht, euch antworten, dass ich sehr froh bin und Gott beständig danke, weder diese noch eine andere genommen zu haben; und darin war ich weiser als ihr, der ihr mir sie geben wolltet. Ich bin überzeugt, dass ihr jetzt auch einseht, dass ich nicht dahin gekommen wäre, wo ich nun bin. Denn ich habe bis jetzt in Rom schon Besitzungen von 3000 Goldgulden und ein Einkommen von 50 Goldscudi. Sodann hat seine Heiligkeit, unser Herr, mich über den Bau der Peterskirche gesetzt und mir einen Gehalt von 300 Goldducaten ausgeworfen, die mir nie fehlen werden, so lange ich lebe, und sicher erhalte ich deren noch andere. Ausserdem bezahlt man mir für meine Arbeiten was mir gut dünkt; für die Malereien eines andern Zimmers, welches ich in Auftrag S. H. angefangen habe, erhalte ich 1200 Goldducaten. So liebster Oheim bringe ich euch sowohl Ehre, als allen Verwandten und dem Vaterlande. Aber ich höre nicht auf euch immer mitten im Herzen zu tragen, und wenn ich euch nennen höre, so glaube ich meinen Vater nennen zu hören. Beklagt euch daher nicht über mich, wenn ich euch nicht schreibe, da ich mich im Gegentheil über euch beschweren sollte, der ihr die Feder immer in der Hand habt und sechs Monate von einem Brief zum andern verstreichen lasset. Doch zürne ich, trotz allem diesem, euch nicht, wie ihr mir ungerechter Weise thut. Ich habe die Heirathsangelegenheiten fallen lassen, um sie wieder aufzunehmen und euch zu antworten. Wisst, dass mir der (Cardinal) S. Maria in Portico eine seiner Verwandtinnen [1]) geben will, und mit Genehmigung des

1) Sie hiess Maria und war die Tochter des Antonio Divizio da Bibiena, eines Brudersohns des Cardinals. Dieser verehelichte im

Oheims (des Priesters D. Bartolomeo Santi) und der eurigen habe ich versprochen Sr. Herrlichkeit zu Willen zu sein. Ich kann mein Wort nicht brechen; wir sind jetzt in grösserer Verlegenheit als jemals, und ich werde euch sogleich von allem unterrichten. Habt Geduld, wenn diese Sache sich auf diese Weise gut löst, so kann ich dann, wenn dieses nicht geschieht, das thun was ihr wünscht. Wisst, dass wenn Francesco Buffa Partieen hat, ich ihrer auch habe, da ich in Rom ein schönes Mädchen haben könnte und wie ich höre von gutem Ruf, sie und die ihrigen, die mir eine Mitgift von 3000 Goldscudi geben wollen; und ich bin in einem Haus, welches hier 100 Ducaten mehr gilt, als 200 dorten, dessen seid versichert. Was meinen Aufenthalt in Rom anbelangt, so kann ich, aus Liebe zum Bau der Peterskirche, niemals anderswo als hier bleiben, denn ich habe jetzt die Stelle des Bramante. Welcher Ort in der Welt ist aber würdiger als Rom? welches Unternehmen grösser, als das von S. Peter, der erste Tempel der Welt? Denn der ist der grösste Bau, den man je gesehen und wird mehr denn eine Million Goldes kosten. Wisst, der Papst hat 70,000 Ducaten jährlich für den Bau bestimmt und denkt beständig daran. Mir hat er einen Gefährten gegeben, einen sehr gelehrten, alten Frate, der über 80 Jahr alt ist, und da der Papst sieht, dass er nur kurze Zeit noch leben wird und er im Ruf grosser Kenntnisse steht, so hat Seine Heiligkeit sich entschlossen, mir ihn zum Gehülfen zu geben, auf dass ich von ihm lerne, wenn er irgend ein schönes Geheimniss in der Architektur hat, und vollkommen in dieser Kunst werde. Er heisst Fra Giocondo. Jeden Tag lässt uns der Papst rufen und spricht einige Zeit mit uns über den Bau. Ich bitte euch, geht zum Herzog und zur Herzogin und berichtet ihnen dieses; denn ich weiss, dass sie gerne verneh-

Januar 1515 eine andere seiner Nichten mit Namen Chiaretta, auch Marietta und Marianna genannt, Tochter seines Bruders Pietro, mit Bernardino Peroli aus Urbino, General-Schatzmeister der päpstlichen Armee. Er gab ihr eine Mitgift von 5000 Goldscudi. Siehe Pungileoni p. 160, 166 und p. 241.

men, wenn einer ihrer Unterthanen sich Ehre erwirbt und empfehlt mich ihren Herrlichkeiten, wie ich mich euch beständig empfehle. Grüsst alle Freunde und Bekannte in meinem Namen, besonders Ridolfo, der eine so grosse, ehrliche Liebe zu mir hat.

Den 1. Juli 1514.

Euer Rafael, Maler in Rom.

Dieser Brief voll kindlicher Verehrung für seinen geliebten Oheim zeigt uns den liebenswürdigen Rafael im gewöhnlichen Gedränge junger Männer, die eben so sehr durch Vorzüge des Körpers und Geistes ausgezeichnet, als durch das Glück begünstigt sind. Offenbar scheint unser Meister mehr aus Rücksichten, denn aus Neigung dem unabweisbaren Antrag des Cardinals da Bibiena nachgegeben zu haben [1]), sich aber doch einen Ausweg offen lassend, indem er die Genehmigung seiner Oheime dazwischenschob, welche, wie aus dem Brief hervorgeht, selbst ihre Plane gemacht, vielleicht schon in Unterhandlungen eingegangen waren, die den Absichten des Cardinals gradezu entgegenstanden. Wie die Verhandlungen weiter gediehen, darüber fehlen uns Nachrichten; allein so viel ist aus Briefen des Bembo an den Cardinal da Bibiena vom Jahr 1516 [2]) zu ersehen, dass Rafael fortwährend mit diesem in sehr genauen Verhältnissen stand, die beabsichtigte Verbindung also keinesweges von Rafael hintertrieben wurde. Dieses bezeugt auch die zum Gedächtniss der Maria da Bibiena gesetzte Inschrift [3]) in Rafael's Grabcapelle im Pantheon, woraus hervorgeht, dass sie als jungfräuliche Braut ihrem Verlobten schon vor dessen Hinscheiden zum andern Leben vorangegangen war. Diese Thatsachen und das beständig freundliche Verhältniss mit dem Cardinal geben zur

1) Angelo Maria Bandini Memorie per la vita del Card. Divizj. Livorno, 1758 p. 25: Il cardinale lo infestava per dargli moglie e finalmente Raffaello risolvette di far la voglia del Bibiena e accettò per isposa una nipote dello stesso Cardinale.

2) Delle Lettere di M. Pietro Bembo. Venezia, 1560. p. 14—22.

3) Sie ist öfters und auch im Anhang XVI abgedruckt.

Vermuthung Anlass, dass Maria entweder bald nach dem Heirathsantrag verschied oder, wenn später, durch Krankheit geschwächt, die eheliche Verbindung aufschieben musste, bis dass der Tod ihre Hoffnungen zerstörte. Es fehlt indessen nicht an andern Angaben der Ursache, wegen welcher Rafael die Heirath mit Maria da Bibiena nicht vollzog. Einige schreiben ihm ohne Beweise eine entschiedene Abneigung gegen den Stand der Ehe zu. Andere wiederholen mit Vasari, Rafael habe die Verbindung immer weiter hinauszuschieben gesucht, da er sich Hoffnung gemacht, als Lohn der Arbeiten, welche der Papst ihm schuldete, einen Cardinalshut zu empfangen. Da aber im Jahr 1514 von einer Auszeichnung dieser Art noch gar nicht die Rede sein konnte, es auch erwiesen ist, dass an Rafael alle Besoldungen und Arbeiten, welche Leo X ihm zu zahlen hatte, zu seiner Zeit pünktlich entrichtet wurden [1]), es endlich etwas bis dahin unerhörtes gewesen wäre, dass Künstlerverdienste zu dieser hohen geistlichen Würde geführt hätten, auch alle Zeitgenossen kein Wort davon erwähnen, so fallen alle Gründe für die angeblichen Hoffnungen Rafael's zur Cardinalswürde weg und diese ganze Erzählung muss als eine reine Erfindung betrachtet werden.

Aus dem Briefe Rafael's an seinen Gönner, den Grafen Castiglione, so wie aus dem an seinen Oheim haben wir schon ersehen, dass er zum Baumeister der Peterskirche war ernannt worden. Dieses geschah nach dem Wunsche des Bramante, der sterbend seinen geliebten Rafael als denjenigen bezeichnet und anempfohlen hatte, der am geeignetsten sei die Oberleitung des Baues zu führen. Um sich jedoch von dessen Befähigung zum Architekten eines der grössten Bauwerke, die je unternommen wurden, zu überzeugen, verlangte der Papst zuvor Auskunft von ihm über seinen Plan, Mittheilungen seiner Ansichten, so

1) Am 1. August 1514 erhielt Rafael den Rest der 1200 Scudi in Gold für das Zimmer des Heliodor mit 100 Ducaten. Am 1. April 1519 zahlte ihm die Bauverwaltung von S. Peter für fünf Jahre Besoldung die Summe von 1500 Ducaten. Siehe Fea Notizie etc. p. 9.

wie einen Kostenüberschlag des Baues. Rafael liess nun ein Modell nach seinem Plane fertigen, welches allgemeine Bewunderung erregte, und nun erst wurde er durch Leo X zum Oberintendanten des Baues von St. Peter förmlich ernannt. Der Bestallungsbrief [1]) vom 1. August 1514 lautet folgendermassen:

An Rafael den Urbiner.

Dass ausser der Kunst der Malerei, in welcher du, wie dies allen Leuten bekannt ist, vortrefflich bist, du auch im Errichten von Gebäuden für einen solchen von dem Baumeister Bramante gehalten wurdest, dass er sterbend dafür achtete, dir könne mit Fug der von ihm zu Rom begonnene Bau der Kirche des Apostelfürsten anvertraut werden, und du uns dieses durch Fertigung eines Modells dieses Tempels, welches gewünscht (oder vermisst, desiderabatur) wurde, und durch Übergabe einer Rechenschaft (ratione) über das ganze Werk sachverständig und hinlänglich bewiesen hast: so ernennen wir, da uns nichts mehr anliegt, als dass dieses Heiligthum aufs prachtvollste und schnellste erbaut werde, dich zum Meister dieses Baus, mit einer Besoldung von 300 Goldstücken, welche dir jährlich auszuzahlen sind von den Beamten, die über die Gelder gesetzt sind, welche zum Bau dieses Heiligthums verwendet und

1) Er ist abgedruckt in: Petri Bembi epistolarum Leonis decimi Pont. Max. nomine scriptarum Libri XVI. Lugduni, 1538. Es ist der 13. Brief im 9. Buch. Siehe im Anhang XI. Obgleich die Bestallungsurkunde erst am 1. August ausgestellt wurde, so geht doch aus Büchern der Bauverwaltung hervor, dass Rafael die Stelle als Architekt von S. Peter bereits seit dem 1. April 1514 angetreten hatte: Maestro Raffaello d'Urbino deve havere ducati 1500 per sua provisione d'anni cinque cominciati a dì 1 Aprile 1514, e finito a dì 1 Aprile 1519 a ducati 300 l'anno, come appare nel conto di M. Simone Ricasoli = D. 1500. —

A dì 10 Maggio 1520 duc. 300 per sua provisione di un anno finito primo Aprile 1520. pagati da M. Simone Ricasoli = Sc. 300. — C. Fea (Notizie etc. p. 9) theilte diese Notiz zuerst mit aus den durch Papst Alexander VII veranstalteten Auszügen aus den Büchern der Bauverwaltung der Peterskirche. MS. H. II. 22 in der Bibliothek Chigi.

uns zugebracht werden. Zugleich befehle ich, dass diese Besoldung dir in passenden Zeitabschnitten auf dein Verlangen ohne Verzug allenfalls auch monatlich ausbezahlt werde. Dich aber ermahne ich, dass du die Besorgung dieses Amtes in solcher Weise übernehmest, dass in dessen Vollführung du erwägest sowohl deinen Ruf und Namen, denen du in deinen Jugendjahren eine gute Grundlage verschaffen musst, als auch die Hoffnung unsers väterlichen Wohlwollens gegen dich (namentlich die Hoffnung, dasselbe zu erwerben), endlich die Würde und die Berühmtheit des Heiligthums, das in der ganzen Welt bei weitem von allen das grösste und heiligste immer war, so wie die von uns dem Apostelfürsten schuldige Verehrung. Gegeben am 1. August im zweiten Jahre unseres Pontificats. Zu Rom.

Die dem Rafael beigegebenen Architekten waren Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo da Verona. Sie bezogen denselben Gehalt und waren schon unter Bramante am Petersbaue angestellt [1]). Beide waren indessen alt und ersterer sehr leidend, so dass er sich nach Florenz zurückzog. Auch scheint Fra Giocondo im Jahr 1518 gestorben zu sein, da beide in diesem Jahr zum letztenmal in den Rechnungsbüchern der Bauverwaltung vorkommen. Rafael blieb nun alleiniger Baumeister der Peterskirche. Leider ist das nach Rafael's Plan ausgeführte Modell nicht mehr vorhanden, wir besitzen nur noch den Grundriss, welchen Serlio in seinem Werke mitgetheilt hat [2]). Er bildet ein lateinisches Kreuz mit einer grossen Kuppel da, wo sich die Kreuzesarme durchschneiden. Das Langhaus ist in drei Schiffe getheilt und hat zu jeder Seite noch fünf Capellen. Sämmtliche Pfeiler haben auf jeder Fläche eine Nische.

1) Carlo Fea Notizie etc. p. 12 und Luigi Pungileoni Elogio Storico di Raff. Santi p. 165.

2) Sebastiano Serlio regole generali d'Architettura. Venezia, 1545. Tar. XXXVII. Auch Phil. Bonanni Templi Vaticani historia, Romae 1696 gibt eine Abbildung davon.

Der Chor und die Tribunen der Seitenarme, gleichfalls mit Nischen versehen, haben jede einen kleinern Halbkreis, der durch zwei Pfeiler und zwölf immer zu vier gruppirte Säulen gebildet ist. Die Vorderseite mit drei Haupteingängen hat keine Thürme. Die Vorhalle auf Stufen erhöht, ruht auf 36 Säulen, drei in der Tiefe und zwölf in der Breite, und zwar so geordnet, dass die beiden äusseren und die innersten Reihen paarweise zu stehen kommen.

Es ist ein schöner, einfach disponirter und grossartiger Plan. Obgleich auch hier die Kuppel ziemlich weit von der Façade zurückzustehen käme, wie dieses bei der jetzigen Peterskirche der Fall ist, so ist doch die Vorhalle nur auf Säulen ruhend, niedriger gehalten, wodurch die Hauptwirkung um so weniger würde gelitten haben. Im Allgemeinen darf man nach diesem Grundriss und der dem Rafael eigenthümlichen Architektur der Überzeugung sein, dass die Wirkung seines Planes viel reicher und doch im Allgemeinen ruhiger, im Einzelnen aber dem Antiken verwandter und schöner ausgefallen sein würde, als der jetzige weitläufigere, schwerfällige Bau, der in den Einzelheiten keineswegs in einem reinen Styl gehalten ist. Wenn daher Milizia verächtlich sagt: „Rafael's Plan sei einfach, aber gemein," so können wir dieses, von einem zu hoch gestellten Architekten ausgesprochene Urtheil nur seiner Oberflächlichkeit und seiner oft ungerechten, sich über alles ergiessenden Tadelsucht zuschreiben.

Als Rafael nun mit dem Bau ans Werk ging und sich mit Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo berathschlagte, sahen sie ein, dass die vier Hauptpfeiler, welche die Kuppel tragen sollten, zu schwach im Fundament waren, und bei der Ungeduld Julius II Bramante sich übereilt hatte. Sie verstärkten diese Pfeiler daher bedeutend, indem sie nach der Angabe des Fra Giocondo unter den Fundamenten in gehöriger Entfernung von einander viereckte, tiefe Löcher graben und mit festem Mauerwerk ausfüllen liessen. Sodann sprengten sie Bögen von einem Unterbau zum andern und erhielten so eine grosse, solide Unterlage. Weiter scheint unter Rafael am Bau der Peterskirche nichts

unternommen worden zu sein, da einestheils Unterbauungen solcher Art viel Zeit erfordern, anderntheils nachmals die für den Bau einlaufenden Gelder andern Zwecken dienen mussten. Nicht einmal den von Bramante angefangenen, mit dorischen Säulen geschmückten Bezirk zur Feier des päpstlichen Hochamtes konnte Rafael vollenden, sondern selbst dieser blieb seinem Nachfolger in der Leitung des Baues, dem Baldassare Peruzzi überlassen. Nachmals wurde dieses, gewiss köstliche Werk wieder zerstört.

Glücklicher war Rafael in der Ausführung eines andern gleichfalls von Bramante angefangenen Baues, des Hofes im Vatican, di S. Damaso genannt. Auch für diesen zeichnete Rafael einen schöneren, reicheren Plan und liess ein Modell in Holz davon machen, das grossen Beifall erwarb. Die Ausführung bestätigte die Erwartung und jetzt noch erregt der auf einer Seite offene Hof, als einer der schönsten die es gibt, die höchste Bewundrung. Der einfache Bogengang des Erdgeschosses wurde noch von Bramante in Mauerwerk ausgeführt. Die drei Geschosse, die sich darüber erheben, sind dagegen alle in Travertin gehauen. Halbvortretende Säulen dorischer, dann ionischer Ordnung, nach Art römischer Vorbilder, schmücken den ersten und zweiten nach den drei Seiten umlaufenden Bogengang. Das Innere der Loggien hat jedem Bogen entsprechend eine kleine Kuppel. Das dritte Geschoss von freistehenden corinthischen Säulen getragen, schliesst das Ganze mit einem reichen Gebälke. Steinerne Ballustraden verbinden die Postamente und dienen zu Brustlehnen. Dreizehn Bogen hat die Hauptseite, die eine herrliche Aussicht auf Rom und das Lateinergebirg gewährt; acht die mittlere Seite, neun die gegenüberliegende. Wie phantasiereich und prachtvoll sie nachmals nach Rafael's Angaben theilweis ausgeschmückt wurden, soll späterhin berichtet werden; hier bleibt noch zu erwähnen übrig, dass von ihm auch die Plane zu den gemächlichen Stiegen herrühren, welche zu den Loggien führen.

Mit welchem gewissenhaften Studium, mit welcher Sorgfalt Rafael seinem Amt als Oberbaumeister nachzukommen trachtete, ist nicht allein schon aus seinem Brief an

den Grafen Castiglione zu entnehmen, sondern es sind auch noch zwei sehr interessante Documente in dieser Beziehung erhalten, aus denen zugleich sein liebenswürdiger Charakter und sein Eifer für die Wissenschaften in einem schönen Licht erscheinen. Das erste Document besteht in einer Übersetzung des Vitruv ins Italienische, welche auf sein Verlangen der tugendhafte und gelehrte Marco Fabio Calvo aus Ravenna ihm gefertigt und deren sich Rafael bei seinen architektonischen Studien bediente. Dieses bezeugen noch mehrere eigenhändig von ihm beigefügte Randnoten [1]) in dem schätzbaren Manuscript, das jetzt die Münchner Bi-

1) Die wenigen Randnoten von Rafael's Hand sind nicht von Bedeutung, meistens nur kurze Angaben vom Inhalt des Textes.

Z. B. Bl. 58, wo vom Tempel der Diana die Rede ist: I travi del tempio de Diana efesia e la imagine de essa dea e di Cedro.

Bl. 59: Come Cesare vide la prova del arice che non abrusia.

Bl. 60: Cioè nele case picole ditte isole che per essere stretti li vicoli tra l'una e l'altra facilmente seli acendava el focho.

Bl. 60. La ragia delo Arice e bona al mal del tisicho.

Bl. 61: Li Abeti sono migliore per edifici quelli che sono volti a mezzo dì, che quelli del setentrone.

Bl. 68. b: qui vole dire una grosezza di colonna e doi interculuñ come sì vede in desegnarlo.

Bl. 77. b. In den Text: agiontavi una nona parte accioche quanto ,minor contractura etc. hat Rafael hineingeschrieben: diminuendo la contractura per la distantia d'una colona più alta.

Bl. 86. b: quello che se dimanda i canalatura se chiama capriolo.

Bl. 90. Text: E l'altezza con capitello sia di quatordici etc. am Rand verbessert: quatordice ella bona misura quando saranno senza basa. — Vergleiche die Übersetzung des Vitruv ins Italienische von Daniele Barbaro Patriarca d'Aquilea. Venetia 1657. p. 173.

Bl. 93. b. Text: Le intrate per le quale si possa andare nel pronao etc. Randbemerkung: fori fenestre porte ed cose deservano a simile cose.

Am Ende des X. Buches Bl. 273. b. steht noch folgende Notiz von derselben Hand, welche den Text geschrieben: Fine del libro di Vitruvio Architecto tradocto di Latino in lingua et sermone proprio et volgare da Marco Fabio Calvo ravenate in Roma in casa di Raphaello de Giovanni di Sancte da Urbino et a sua istantia.

bliothek besitzt. Es ist auf 273 Blätter starken Papiers in Folio von einer Hand reinlich geschrieben und enthält auf dem letzten Blatt die Nachweisung, dass M. Fabio Calvo aus Ravenna in Rom das Buch im Hause Rafael's und auf dessen Ansuchen aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzt habe. Durch welche Hände die Handschrift gegangen, darüber fehlen alle Nachrichten, indessen ist es wahrscheinlich, dass sie nach Rafael's Tod als Erbschaft an Giulio Romano nach Mantua kam; auch weiss man, dass sie aus der churfürstlich Pfalzbairischen Bibliothek in die königliche Münchner gekommen ist. Merkwürdig ist diese Übersetzung auch noch als die älteste in italienischer Sprache, indem die erste Ausgabe in derselben die Jahrszahl 1521 trägt.

Marco Fabio Calvo, welcher in Rom lebte, hatte in den Jahren 1510 bis 1515 in Auftrag des Cardinal Giulio de' Medici (nachmals Papst Clemens VII) die Werke des Hippokrates ins Lateinische übersetzt; im Jahr 1525 erschienen sie mit Beifügung einer Dankadresse der dortigen Ärzte an den Papst im Druck. Calvo starb im Jahr 1527. Über Rafael's Verhältniss zu diesem trefflichen Gelehrten, der fast in Armuth lebend in dessen Hause freundliche Aufnahme fand, erhalten wir sehr anziehende Nachrichten in einem Brief des ersten päpstlichen Secretairs Caelio Calcagnini an den berühmten Mathematiker Jacob Ziegler [1]), worin er sagt:

„Fabius der Ravennate ist ein Greis von stoischer Rechtschaffenheit, ein Mann von dem du nicht leicht sagen kannst, ob er leutseliger sei oder gelehrter. Durch ihn spricht nun der ganze Hippokrates lateinisch, und hat jene alten schlechten Ausdrücke (in welchen das Mittelalter ihn übertragen) jetzt abgelegt. Die Eigenheit hat dieser gar heilige (sanctissimus) Mann, was allenthalben selten, das Geld so zu verachten, dass er es ausschlägt, wenn man es ihm anbietet, es sei denn, dass er von der höchsten

1) Siehe Cael. Calcagnini Protonotarii apostolici opera aliquot. Basileae 1554. p. 100. Oder: Caelii Calcagnini Epist. crit. et fam. Amberg 1618. Lib. VII. ep. 27. p. 225.

Noth gedrängt werde. Sonst hat er von Papst Leo eine monatliche Besoldung, die er seinen Freunden und Verwandten zu vertheilen pflegt. Er selbst führt mit Kraut und Lattich das Leben der Pythagoräer in einem Loche, das man mit Recht das Fass des Diogenes nennen könnte, bei den Studien nicht sowohl verweilend als ersterbend, ja wahrhaft ersterbend, weshalb der sonst schon 80jährige Mann sich eine schwere und gefährliche Krankheit zugezogen hat. Ihn ernährt und pflegt gleichsam wie ein Kind, der sehr reiche und beim Papst sehr wohlgelittene Rafael von Urbino; ein junger Mann von der grössten Güte und bewundernswerthem Geiste. Dieser zeichnet sich aus durch grosse Eigenschaften (virtutibus). So ist er vielleicht der erste aller Maler, sei es in Rücksicht auf Theorie oder auf Praxis; dabei ein Baumeister von seltenem Talent, dass er Dinge erfindet und vollendet, welche die grössten Geister für unmöglich hielten. Nur den Vitruv nehme ich aus, dessen Ansichten er aber nicht allein vorträgt, sondern auch mit den sichersten Beweisen vertheidigt oder anklagt, so freundlich, dass in die Anklage nicht der mindeste Neid sich einmischt. Jetzt aber führt er ein bewundernswerthes und der Nachwelt unbegreifliches Werk aus (und nicht will ich jetzt von der vaticanischen Basilica, deren Bau er vorsteht, sprechen), die Stadt selbst zeigt er uns grossentheils in die alte Gestalt, Grösse und Symmetrie wieder hergestellt; denn durch Abtragung hoher Berge von Schutt und Ausgrabung der tiefsten Fundamente, und durch Wiederherstellung der Dinge nach der Beschreibung der alten Schriftsteller hat er den Papst Leo und alle Römer so zur Bewundrung hingerissen, dass ihn fast alle Menschen wie einen vom Himmel herabgeschickten Gott ansehen, um die ewige Stadt in der alten Majestät wieder herzustellen. Dabei ist er so weit von Stolz entfernt, dass er vielmehr Allen von selbst und als Freund entgegenkommt und den Bemerkungen oder den Gesprächen Keines ausweicht, vielmehr keiner lieber wie er seine Ansichten in Zweifel gezogen, oder bestritten sieht, und belehrt zu werden und zu belehren für das Ziel des Lebens hält. Dieser ehrt und

würdigt den Fabius gleich als einen Lehrer und Vater, vor ihn bringt er alles und befolget seinen Rath.“

Caelio Calcagnini, nach einem Aufenthalt in Ungarn und nachdem er der Kaiserwahl in Frankfurt a. M. beigewohnt hatte, kehrte im Jahr 1519 nach Rom zurück [1]). Aus diesem Umstande und aus der Angabe, dass Rafael das antike Rom aufnehme und wieder herzustellen suche, ergibt sich, dass jener Brief gegen das Lebensende des Künstlers geschrieben ist, weswegen wir auf dessen Inhalt später wieder zurückkommen werden.

Das andere Document, welches Rafael's Sorgfalt für den Bau von S. Peter sowohl, als auch für die Erhaltung merkwürdiger Inschriften in Marmor bezeugt, wofür ihm denn die gelehrte Welt beständigen Dank schuldet, ist folgendes auf seine Vorstellungen von Leo X erlassene Breve:

„Rafael dem Urbiner.

Höchst wichtig für den Bau des römischen Tempels des Apostelfürsten ist es, dass Steine und Marmor, deren eine grosse Menge dazu erforderlich sind, eher mit Bequemlichkeit hier aus der Nähe, als von Auswärts dazu geholt werden. Da wir nun wissen, dass die Ruinen Roms deren in Überfluss liefern und dass fast jedermann allerwärts Marmore jeder Art ihnen entnimmt, die zu Bauten in und um Rom verwendet werden, oder die man findet, indem man die Erde bebaut, so ernennen wir dich, der du die Leitung des Baues von uns erhalten hast, zum Oberaufseher über alle Marmore und Steine, welche von nun an in Rom und auswärts in einer Entfernung von 10 Miglien im Umkreis ausgegraben werden, auf dass du sie kaufest, wenn sie zum Bau des Tempels dienen. Wir befehlen daher Allen, welchen Standes sie auch seien, vom Adel und hoher Würde, oder von geringerer und niederer Herkunft, dass sie dich zuerst davon benachrichtigen, als den Oberintendanten über diese Dinge und über alle Marmore und Steine aller Art, welche in dem von uns bestimmten

1) G. Tiraboschi Storia della letteratura ital. VI. p. 67.

Umkreis ausgegraben werden. Wer dieses nicht nach Verlauf von drei Tagen wird gethan haben, verfällt in eine Strafe, nach deinem Gutdünken von 100 bis 300 Goldstücken.

Ferner: da uns berichtet worden, dass die Steinmetzen unbedachtsamer Weise antike Marmorstücke benutzen und bearbeiten, auf welchen Inschriften eingehauen sind, die öfters ausgezeichnete Denkwürdigkeiten enthalten, und aufbewahrt zu werden verdienten zur Förderung der Literatur und der Eleganz in der lateinischen Sprache, jene aber solche Inschriften vernichten, so befehlen wir, dass alle, welche das Steinmetzenhandwerk in Rom ausüben, keine mit Inschriften versehene Steine ohne deine Erlaubniss verhauen oder zersägen dürfen, unter derselben Strafe, wenn sie nicht unserm Befehl Folge leisten. Rom am 27. August im dritten Jahr unsers Pontificats." (1515.)

Dieses Breve, welches nur bezweckte Rafaeln die Mittel an die Hand zu geben, dass er mit Ökonomie Steine und Marmor für den Bau der Peterskirche erwerben könne, und dass er die Vernichtung interessanter Inschriften verhindere, hielten irrig einige Schriftsteller für eine Ernennung Rafael's zum Präfecten der Alterthümer, welchen Titel dritthalb Jahrhunderte nach ihm Winkelmann führte. In der That bedurfte es damals keiner solchen Anstellung, da die Sammlung antiker Statuen im päpstlichen Palast noch sehr beschränkt war, obgleich sich schon einige der ausgezeichnetsten Stücke dabei befanden [1]), als die im Jahr 1506 entdeckte Gruppe des Laocoon, auf welche Jacopo Sadoleto ein berühmt gewordenes Gedicht verfasste [2]); der Apollo vom Belvedere,

1) Carlo Fea Notizie etc. p. 50.

2) Sadolet. Oper. III. p. 245. Verona 1738. Über die Findung des Laocoon in den Bädern des Titus berichtet Francesco da San Gallo, der Sohn des Giuliano, wie folgt: Io era di pochi anni la prima volta, ch' io fui a Roma, che fu detto al Papa, che in una vigna presso a S. Maria Maggiore s'era trovato certe statue

den schon früher Julius II als Cardinal erstanden; der Torso des Hercules, den Michel Angelo über alles erhoben; Ariadne, welche vom Grafen Castiglione besungen [1]); Antinous; die Gruppen des Nil- und Tiberflusses; Hercules Comodus; Sallustia Barbia Orbiana, Gemahlin des Alexander Severus als Venus u. a. m. Indessen sehen wir Rafael in einzelnen Fällen das Amt eines Conservators versehen, z. B. als Gabrielle de' Rossi eine Statue aufs Capitol vermacht hatte [2]).

Da ich Rafael als Architekten zu schildern angefangen habe, so mögen hier auch noch die Angaben der andern Gebäude, zu denen er in Rom die Pläne gemacht, nacheinander folgen, wenn gleich mehrere erst in seinen letzten Lebensjahren dürften entworfen worden sein.

Zu den frühern nach seinen Plänen ausgeführten Gebäuden ist die Capelle in S. Maria del Popolo zu zählen, welche er für seinen vermögenden Gönner Agostino Chigi erbaute. Sie befindet sich an der linken Seite genannter Kirche und bildet einen viereckten Raum mit abgeflachten Ecken, welche mit Pilastersäulen und Nischen geschmückt sind. Auf den Pfeilern ruht eine kleine Kuppel, die aus acht Fenstern der Laterne ihr Licht erhält. Nach Rafael's

molto belle. Il Papa comandò a un palafreniere: va, e dì a Giuliano da San Gallo, che subito le vada a vedere, e così subito s'andò: e perche Michelangelo Bonaroti si trovava continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del Papa; volle, che ancora lui andasse; ed io così in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue: subito mio padre disse: questo è Laocoonte, di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca, per poterlo tirar fuori; e visto, ci tornammo a desinare. S. Carlo Fea, Notizie etc. p. 21.

1) Fabroni Vita Leonis X. p. 306.

2) Im geheimen Archiv des Capitol Lib. XXXVI. p. 45 hat D. Salv. Leoni folgende Notiz gefunden: 1518. 15. Julii. Raphael de Urbino volens quamdam statuam ab haeredibus quondam Gabrielis de Rubeis, conservatores asseruerunt, velle eam transportare ad Capitolium juxta formam testamenti supradicti. Pacificus Nardus de Pacificis. Not. Siehe Pungileoni Elogio storico di Timoteo Viti. Urbino 1835. p. 103.

Plan sollte, allen Anzeigen nach, in der Kuppel die Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall in Mosaik dargestellt werden; durch vier Marmorstatuen von Propheten in den Nischen die Verheissung auf den Heiland, und in die drei vertieften Felder der Wände die Erfüllung derselben in eben so vielen grossen Wandbildern. Aber nur Gott, der Schöpfer, mit den Darstellungen von Sonne, Mond und den Planeten, immer von Engeln begleitet, wurden im Jahr 1516 auf Goldgrund in Mosaik ausgeführt. Von den Statuen der Propheten vollendete Rafael nur den Jonas und liess die des Elias unberührt in der Werkstätte des Lorenzetto, der sie nach seinen Angaben bis zu einem gewissen Punkte ausgeführt hatte. Rafael und Agostino Chigi starben beide im April 1520, so dass erst später die Arbeiten für die Capelle wieder aufgenommen wurden. Sebastiano del Piombo malte nun im mittleren Felde in Öl die Geburt der Maria und erst 1554 Francesco Salviati al fresco die Schöpfungsgeschichte und den Sündenfall in die Trommel der Kuppel. Noch später errichtete Bernini dem Agostino Chigi sein Grabmonument und fügte den zwei Propheten noch zwei andere hinzu.

Es ist oft in Frage gestellt worden, ob Rafael die beiden Marmorstatuen durch den florentiner Bildhauer Lorenzetto nur nach seinen Angaben habe ausführen lassen, oder ob er selbst Hand daran gelegt, um sich gleich dem Leonardo da Vinci und dem Michel Angelo auch in der Kunst der Bildhauerei zu versuchen. Zweierlei spricht für die letztere Annahme: einmal die hohe Vortrefflichkeit der Statue des Jonas selbst, die nicht nur in der Anlage, sondern auch in der Ausführung des Einzelnen in solchem Grade unsere Bewunderung verdient wie kaum irgend eine Marmorarbeit jener Zeit; jedenfalls übertrifft sie bei weitem alles was Lorenzetto jemals zu leisten im Stande war. Was diese Statue ganz besonders auszeichnet, ist die Schönheit der Linien in der Bewegung, die Wahrheit und Eleganz der jugendlichen Formen und die durchgebildete Vollendung: Eigenschaften, die wir nur bei den grössten Meisterwerken vereinigt finden.

Einzig in seiner Art aus jener Zeit ist besonders die jugendliche Frische und Fülle der Formen ohne alle Manier der michelangesken Weise, und schwerlich hat überhaupt die moderne Sculptur je eine schönere Jünglingsphysiognomie gebildet als die, welche Rafael dem Jonas gegeben. Weit geringer im Charakter und wie unfertig in der Ausführung ist dagegen die Statue des Elias, obgleich auch sie ihren Rafaelischen Ursprung nicht verleugnet. Diese dient zu einem Beweis mehr, dass Rafael selbst den Jonas vollendete, Lorenzetto aber nicht im Stande war nach des Meisters Tod ähnliche Vollendung bei der Statue des Elias zu erreichen. Das untergeordnete Talent des Lorenzetto zeigt sich noch auffallender in der Madonna del Sasso, welche er für das Grabmal Rafael's im Pantheon ausgeführt, was, durch weitere Gründe unterstützt, alle Zweifel bei mir aufhebt, dass Rafael selbst die Statue des Jonas vollendet.

Den zweiten Grund zur Annahme, dass Rafael sich auch in der Bildhauerei versucht hat, gewährt ein Brief des Grafen Castiglione vom 8. Mai 1523 an seinen Sachwalter in Rom, Andrea Piperario [1]), worin es heisst: „Ich wünsche auch zu wissen, ob Giulio Romano noch den kleinen Knaben in Marmor von der Hand Rafael's hat, und für wie viel er ihn aufs äusserste ablassen will.“ Weitere zuverlässige Nachrichten über dieses Marmorwerk Rafael's fehlen uns; indessen besass Cavaceppi und verkaufte an Herrn von Breteuil eine Marmorgruppe eines tödtlich verwundeten Knaben, welcher auf dem Rücken eines Delphin liegend, von diesem mit der Schnautze an den herabhängenden Haaren festgehalten, durch die Fluten des Meeres getragen wird. Cavaceppi nun hat in seinem Werke [2]) diese kleine Gruppe als eine Arbeit des Lorenzetto nach den Angaben Rafael's aufgeführt. Wohin sie gekommen, ist mir unbekannt; glücklicherweise hat sich aber ein Abguss da-

1) Lettere pitt. V. p. 245. No. V.

2) Raccolta d'antiche statue. I. Tav. 44.

von unter den Mengsischen Gypsen in Dresden erhalten; und nach diesem zu schliessen scheint wirklich die Idee sowohl, als die theilweise Ausführung dem Rafael anzugehören. Die natürliche, schöne Lage des Knaben, die Behandlung des Kopfes und der Haare, die Form des Delphinkopfes, der sehr an die im Frescobild der Galathea erinnert, diese und noch andere Merkmale sind eben so viele Zeugnisse für die Annahme, dass wir hier den vom Grafen Castiglione erwähnten Knaben vor uns haben. Wahrscheinlich ist es selbst, dass dieser Freund Rafael's ihm auch die Idee dazu gegeben, die er dem Älian entnommen [1]), welcher erzählt, wie die Delphine dem Menschen sehr zugethan seien, und wie einst ein solches Geschöpf einen todten Knaben aus dem Meere ans Land getragen.

Wir kommen nach diesen Abschweifungen auf die von Rafael zu Rom aufgeführten Bauwerke zurück. Nach Vasari machte er auch dem Agostino den Plan zu den Ställen neben seinem kleinen von Baldassare Peruzzi erbauten Palast, jetzt die Farnesina genannt. Diese sind gegenwärtig sehr verfallen und zeichnen sich durch keine besondere Architektur mehr aus. Es haben daher einige Schriftsteller angenommen, das Häuschen mit einem grossen Saal im Garten der Farnesina am Tiberfluss sei das von Vasari erwähnte Gebäude, welches allerdings Rafael's würdig wäre, dem strengen Charakter der Architektur nach aber von Baldassare Peruzzi ausgeführt sein dürfte.

Mehrere schöne Häuser in Borgo S. Pietro, welche Vasari als nach Plänen Rafael's ausgeführt erwähnt, haben seitdem dem vergrösserten Petersplatz und der Säulenhalle des Bernini weichen müssen. Als ausgezeichnet beschreibt noch Vasari besonders den Palast für Gio. Batt. Branconio aus Aquila, dessen Façade Giovanni da Udine reich mit Stuckarbeiten verziert hatte.

Erhalten hat sich dagegen das jetzige Haus Berti in der Via del borgo nuovo No. 103, welches ganz den Charakter der Rafaelischen Bauart trägt und höchst wahr-

1) Über die Natur der Thiere. Cap. XV. 76—77.

scheinlich dasjenige ist, welches Jacopo Sadoleto besessen. Es ist solid in gehauenen Steinen ausgeführt, hat fünf Fenster in der Breite der Façade, mit, in Rafael's gewöhnlicher Weise, abwechselnd spitzen und gerundeten Giebeln über dem Fenstersturz. Auch die Profile der Gesimse sind sehr voll und vorspringend gehalten.

Für den Cavaliere Coltrolini entwarf Rafael den Plan zu einem ausgezeichnet schönen, kleinen Palast, den er nahe bei der Kirche S. Andrea della Valle bauen liess. Nachmals führte dieses Gebäude die Namen Caffarelli, Stoppani, Acquaviva, jetzt gehört es dem Cardinal Vidoni. Nach einem alten im Jahr 1549 bei Ant. Lafrerij erschienenen Kupferstich hatte es ursprünglich nur eine fünf Fenster breite Façade. Das untere Stockwerk von mächtigem Rustico hatte in der Mitte einen Thorweg und zwei Thüren zu jeder Seite, von denen zwei zu Kaufläden bestimmt waren. Das darauf folgende Stockwerk hat zu drei Viertheil vorstehende, gekuppelte Säulen ionischer Ordnung mit einem reichen entsprechenden Gesimse. Es war ein kleiner, massiver Palast von schönen Verhältnissen. Später wurde er sehr vergrössert, so dass er jetzt neun Fenster in der Façade zählt; auch setzte der Architekt Niccola Sansimoni noch ein drittes Geschoss auf, welches aber in keiner Weise mit den ursprünglichen Theilen harmonirt, wodurch denn das Gebäude ein sehr ungleiches Ansehn erhielt. Demohngeachtet erfreuen noch die schönen einzelnen Theile des ursprünglichen Planes durch die harmonischen Verhältnisse unter sich und ihre sorgsame, scharfe Ausführung. So unverwüstlich ist das Siegel, welches Rafael seinen Werken aufdrückte, dass selbst nach grossen Verstümmlungen dennoch der ursprüngliche Genius erfreulich und erhebend durchleuchtet.

Für den Cardinal Giulio de' Medici, nachmals Papst Clemens VII, hatte Rafael kurz vor seinem Tode angefangen eine Villa auf dem Monte Mario zu bauen. Giulio Romano führte sie nach eigenem Plane weiter aus und veränderte in manchen Theilen die Dispositionen Rafael's; nur die drei weiten Bogen der Halle bezeugen das Grossartige

der ursprünglichen Anlage, was noch jetzt von Allen bewundert wird, welche die nun verödete Villa Madama besuchen.

Nach Vasari war Rafael auch Mitbewerber, als Leo X dem Florentinischen Consul in Rom, Lodovico Capponi, den Auftrag gab, eine Kirche zu Ehren Johannis des Täufers in der Strasse Giulia an dem Tiber erbauen zu lassen. Der Papst wählte aber den Plan des Jacopo Sansovino.

Diese kurzen Angaben über Rafael's Thätigkeit in Rom als Architekt mögen hier genügen. Welche Gebäude in Florenz nach seinen Plänen ausgeführt wurden, soll erwähnt werden, wenn wir ihn in jener Stadt mit Michel Angelo wegen Erbauung der Façade der Lorenzenkirche concurriren sehen. Nur scheint es hier angemessen, noch einige Andeutungen über die Eigenthümlichkeit seiner architektonischen Dispositionen folgen zu lassen. Was Rafael's Art von der des Bramante, dessen Schüler er darf genannt werden, hauptsächlich unterscheidet, ist, dass er seine architektonischen Glieder, wie Gesimse, Thür- und Fensterbekleidungen vorspringender hielt und ihnen mehr Fülle gab; dass er sich nicht so streng an die römisch-antiken Vorbilder im Einzelnen hielt, sondern mehr malerische Wirkung und Reichthum in den Formen suchte; daher seine Neigung, den Sturz der Fenster abwechselnd mit spitzen und gerundeten Giebeln zu bedecken, gekuppelte Säulen anzubringen und den Sockel durch vortretende Fensterbrüstungen zu unterbrechen. Trotz dieser Neigung zur malerischen Wirkung, die zuweilen selbst gegen die Zweckmässigkeit streitet, leitete ihn doch stets ein richtiges Gefühl für grosse architektonische Massen und Abtheilungen und der ihm eigenthümliche Sinn für schöne Formen und Verhältnisse. Seine Gurten und Gesimse laufen daher immer in ununterbrochenen Linien durch, und bewirken eine wohlthuende Haltung und Ruhe. Auch gehören die Gebäude Rafael's zu den ausgezeichnetsten des 16. Jahrhunderts, und unter seinen spätern Zeitgenossen dürfte nur Baldassare Peruzzi ihm den Vorrang streitig machen, da er bei gleichem Sinn für schöne architektonische Verhält-

nisse und bei gleicher Gewandtheit in der Anwendung neuer Formen, seine Erfindungen in rationell architektonischen Schranken hielt, während der phantasiereichere Rafael diese zuweilen überschritt. Zu Michel Angelo dagegen steht er als Architekt in einem entgegengesetzten Verhältniss, indem er sich nie die Willkür in den architektonischen Formen und Verzierungen wie dieser erlaubte und sich überhaupt in allen Theilen durch eine grössere Harmonie und Reinheit des architektonischen Styls auszeichnete.

Noch ist nachzutragen, welche Ölgemälde Rafael zu Anfang der Regierung Leo X ausgeführt, um dann zu den übrigen grossen Werken überzugehen, mit denen er den Vaticanischen Palast ausgeschmückt.

Nach glaubwürdigen Nachrichten [1]) war es im October 1513, als eine adlige Bologneserin, die später seliggesprochene Elena Duglioli, del Oglio genannt, sich im Geiste gedrungen fühlte, der h. Cäcilia eine Capelle in der Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna errichten zu lassen. Sie wendete sich deshalb an ihren Gönner und Verwandten Antonio Pucci, einen Florentiner, der es auch über sich nahm die Capelle auf seine Kosten errichten zu lassen, und da grade damals dessen Oheim, Lorenzo Pucci, zum Cardinal von Santi Quattro war erhoben worden, so erhielt Rafael durch diesen den Auftrag die Altartafel für jene Capelle zu malen. Wie nun eine Inspiration zur Anfertigung des Bildes Veranlassung gab, so scheint auch die Conception im Geist des Künstlers ähnlichen Ursprung gehabt zu haben; denn in diesem herrlichen Werke sind alle Theile von himmlischer Gluth durchströmt, himmlischer Harmonien voll. Die edeln Gestalten von den verschiedensten Charakteren tragen alle das Gepräge göttlichen Wesens und, bei noch so bewegter Seele, den Ausdruck der Glückseligkeit ewigen Friedens. Im Apostel Paulus, auf sein blosses Schwert gestützt, erblicken wir im Ausdruck tiefer Erkenntniss und Weisheit die Kraft des in ihm waltenden göttlichen Gei-

1) P. Meloni Atti e memorie di Santi Bolognesi. III. p. 333. Pungileoni p. 144.

stes, während ihm zur Seite, gleichsam ergänzend, Johannes der Evangelist ganz in göttlicher Liebe aufgelöst zu sein scheint. Dem heiligen Paulus steht Magdalena mit der Salbenbüchse gegenüber, andeutend, dass ebenwie des Apostels früheres Wüthen gegen die Gemeinde des Herrn, um seiner aufrichtigen Reue und seiner unermüdeten Arbeit im Weinberge des Herrn willen Vergebung gefunden, so auch der Maria Magdalena um ihrer hingebenden grossen Liebe willen, viele Sünden vergeben wurden. Wie aber der durch göttliche Begeisterung bekehrte Paulus neben dem innig liebenden Johannes, so hier neben Magdalena der ebenfalls auf wunderbare Weise zum Glauben an Christus bekehrte h. Augustinus. So herrlich indessen auch diese Gestalten sind, so überstrahlt sie im Bilde doch alle die heilige Cäcilia, die in himmlischem Entzücken über die ewigen Harmonien, welche ihr aus den Regionen der Engel entgegentönen, den Blick begeistert nach oben richtet, und selbst ihre Orgel den Händen entfallen lässt, während die andern Instrumente für weltliche Musik schon länger vernachlässigt zur Erde liegen. Die Schönheit der Formen und die Tiefe des Ausdrucks sind es aber nicht allein, welche dem Bild eine so hohe Stelle unter den herrlichsten Kunstwerken anweisen, auch die poetisch gesteigerte, harmonische Färbung verdient in gleichem Masse unsere höchste Anerkennung. Denn auf wunderbare Weise ruft sie eine Stimmung hervor, wie wir sie bei einem von himmlischem Feuer durchglühten Verein heiliger Seelen empfinden würden. In dieser, ich möchte sagen, rein göttlichen Art hat nie ein Colorist etwas vergleichbares geleistet: Titian's Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig stimmt zu hohem Jubelsang; des Coreggio Meisterwerke, wie der h. Sebastian in Dresden und der h. Hieronymus in Parma zu reicher Freudigkeit, aber nur Rafael's h. Cäcilia erhebt zu göttlichem Glühen. Ist je in einem Kunstwerk eine verklärte Menschheit dargestellt worden, so ist es in diesem Bilde! — Es zeigt uns das hohe Urbild des Menschen, unberührt von Leidenschaften und dem Elende des irdischen Lebens in himmlischer Seligkeit ruhend. Es weckt in un-

serer Seele eine Stimmung, ähnlich derjenigen, welche wir beim Anblick der höchsten Gipfel der Alpen empfinden, wenn sie in heiterer Klarheit wie Mittler zwischen Himmel und Erde im Abendrothe glühen, und wenn dann unsere Seele, in Betrachtung derselben versenkt, stille wird und feiert.

Obgleich nun das Altarblatt schon im Jahr 1513 bestellt und auch wohl im ersten Feuer der Conception entworfen wurde, so scheint es doch nicht sofort vollendet worden zu sein; denn wenn wir gewissen Nachrichten folgen dürfen, wurde es erst nach Verlauf von drei Jahren in der Capelle aufgestellt. Rafael hatte es an seinen Freund Francesco Francia gesendet, mit der Bitte, dass, wenn er irgend einen Fehler in dem Bilde bemerke, oder wenn es durch den Transport sollte gelitten haben, er nachhelfen und dafür sorgen möge, dass es in dem dazu bestimmten Rahmen mit Vorsicht aufgestellt werde. Mit lebhafter Freude empfing Francia den Auftrag von seinem geliebten Rafael, öffnete begierig die Kiste und fand sich über alle Massen überrascht durch die nicht geahndete Herrlichkeit des Bildes. Wie sein Freund ihn gebeten, stellte er es sorgfältig auf den Altar, sah seine Vorsorge hinsichtlich Rafael's erfüllt, und segnete den Tag, an welchem ihm das ersehnte Glück zu Theil geworden, denselben nun wirklich als den grössten aller Meister begrüssen zu können. Auch ganz Bologna war voll von Begeisterung für das göttliche Werk und viele Gedichte in lateinischer und italienischer Sprache verherrlichten dessen Ruhm [1]). Das Bild kam übrigens noch grade zur rechten Zeit nach Bologna, denn das Jahr darauf würde es den Francesco Francia nicht mehr unter den Lebenden getroffen haben [2]).

1) Vasari hat uns folgendes erhalten:
Pingant sola alii referantque coloribus ora;
Caeciliae os Raphael atque animum explicuit.

2) Nach handschriftlichen Bologneser Chroniken und nach den Memorie di Francesco Raibolini des Calvi, Bologna 1812 p. 41. starb Francia am 6. Januar 1517, im Alter von 67 Jahren als Müns-

Noch ein anderes aber kleines Bild sendete Rafael um diese Zeit, wie uns Vasari berichtet, nach Bologna, und zwar an den Grafen Vincenzo Ercolani. Es stellt die Vision aus dem ersten Capitel des Propheten Hesekiel dar, und richtig bemerkt derselbe Kunsthistoriker, dass darin Christus gleich einem Zeus im Himmel von den vier Zeichen der Evangelisten umgeben dargestellt sei. Denn wirklich nähert sich im Bildchen die Gestalt des Jehova, der Auffassungsweise nach, mehr einem Jupiter in der gewaltigen Art des Michel Angelo, als dem altchristlichen Typus. Sollte nun Rafael auch deswegen von streng an dem Altherkömmlichen haltenden Kunstfreunden getadelt werden, so ist doch zuzugeben, dass hier diese Figur dem gewaltigen Charakter des Jehova, wie ihn die Propheten darstellen, entsprechender behandelt ist, als in den Bildern desselben, wo er, der spätern christlichen Ansicht nach, in liebevoller Milde erscheint. Welche Meinung man indessen auch darüber habe, sicher bewährt sich auch hier Rafael's Genius, indem er Grossartiges in kleinem Raume zu gestalten und es durch den überwältigenden Charakter einer Vision mächtig zu ergreifen wusste. Das Originalbild, von dem es mehrere Copien gibt, findet sich schon im Inventarium der Kunstwerke in der Tribune von 1589 aufgezeichnet und ziert jetzt den Palast Pitti zu Florenz.

Mit grossem Lobe erwähnt Vasari eine Geburt Christi (also Maria und Joseph, welche das neugeborne Christkind anbeten), die Rafael um diese Zeit an den Grafen von Ca-

meister der Stadt. Betrachten wir seinen milden Charakter und das Wohlwollen, das sich in seinem Sonett an Rafael ausspricht, so müssen wir die schon von Vasari bezweifelte Sage, dass Francia aus Schmerz, sich durch das Gemälde Rafael's so weit übertroffen zu sehen, gestorben sei, als eine Fabel betrachten. Irrig ist übrigens die Angabe des Malvasia, dass das im Jahr 1526 gemalte Altarblatt, die Madonna mit Heiligen darstellend, welches aus der Capelle Felicini der Franciscanerkirche später in die Bologneser Pinakothek gelangte, von Francesco gemalt sei. Es ist ein Werk seines Sohnes Giacomo und trägt die Inschrift: J. J. FRANCIA. AVRIF. BONON. FR. MDXXVI.

nossa nach Verona gesendet habe. Es befinde sich darauf eine h. Anna, und die Morgenröthe (aurora) sei bewundrungswürdig. Auch hätten die Grafen eine solche Verehrung für das Gemälde, dass, obgleich Fürsten ihnen hohe Summen dafür geboten, sie es niemals hätten ablassen wollen. Aus besonderer Vergünstigung hätten sie dem Herzog von Urbino gestattet eine Copie von Taddeo Zucchero danach fertigen zu lassen. Jetzt ist alle Spur sowohl von dem Original, als von der Copie verloren, und es ist selbst keine nähere Beschreibung als die des Vasari zu uns gelangt.

Um das Jahr 1514, während ihrer Anwesenheit in Rom, malte Rafael auch die Herzoge Giuliano und Lorenzo de' Medici. Ersterer war der jüngere Bruder des Papstes und Herzog von Nemours, der zweite ein Sohn von Pietro Francesco, der, seit Giuliano im Jahr 1513 die Regierung von Florenz niedergelegt hatte, Herr der Republik wurde, später auch von Leo X unterstützt, unrechtmässige Ansprüche auf Urbino machte und sich Herzog von Urbino nannte. Nach Vasari waren jene Portraite von grosser Schönheit, besonders im Colorit, und befanden sich zu seinen Zeiten bei Ottaviano de' Medici zu Florenz. Von ihren weitern Schicksalen weiss man nicht das Geringste. Da sich aber in der Florentiner Gallerie eine Copie nach dem Bildniss des Giuliano von Alessandro Allori gemalt befindet, so gebe ich beifolgend auf Tafel VII eine Abbildung davon, mit dem Wunsche, dass sie dazu verhelfen möge, das Original wieder an das Tageslicht zu bringen.

Grössere Arbeiten erwarteten Rafael für die Ausschmückung des Vatican. Das dritte der päpstlichen Zimmer, Stanza di torre Borgia genannt, der Vorsaal, worin sich die Dienerschaft aufhielt, oder der Palafrenieri, und die Loggien des zweiten Geschosses sollte Rafael nach des Papstes Auftrag aufs reichste ausschmücken. So vielen umfassenden Aufträgen schnell zu genügen, musste der Meister mehr, als er es sich bis jetzt erlaubt hatte, die Mitwirkung seiner Schüler in Anspruch nehmen. So konnte er für die letztgenannten Räume nur Skizzen entwerfen

und musste die weitere Ausführung seinen Schülern überlassen. Nur für das päpstliche Zimmer machte er besondere Studien und Cartons, und führte auch einen grossen Theil derselben selbst in Fresco aus. Die Decke des Zimmers hatte Pietro Perugino mit Gruppen von Christus mit den Aposteln, Heiligen, Engeln und allegorischen Figuren ausgemalt. Obgleich nun diese Darstellungen nicht im geringsten irgend einen Bezug auf die von Rafael auszuführenden Gegenstände haben, so gestattete es doch die Liebe und Anhänglichkeit des dankbaren Schülers nicht, seines Meisters Werke, gleich denen der andern in den angrenzenden Zimmern herunterschlagen zu lassen. Da nun Rafael diese Malereien zum beständigen Zeugniss seiner dankbaren Gesinnung stehen liess, so wollen auch wir, die Pietät des edeln Künstlers ehrend, uns daran mehr erfreuen, als wenn des grossen Meisters Hand die Decke im Zusammenhang mit den Hauptbildern angemessener ausgeschmückt hätte.

Rafael, der schon im zweiten Zimmer aus dem Leben Leo's I die Entfernung des Attila in Anspielung auf die Vertreibung der Feinde Italiens durch Leo X dargestellt, sollte nun für dieses dritte Zimmer merkwürdige Ereignisse zur Anschauung bringen, welche die Regierung zweier andern Päpste mit Namen Leo ausgezeichnet und im Allgemeinen eine Vorstellung von der päpstlichen Würde und Macht zu geben geeignet wären. Das hier zuerst anzuführende Gemälde ist dem Leben Leo III entnommen, und stellt dar, wie derselbe in Gegenwart Karls des Grossen durch einen Schwur auf die Evangelien die Beschuldigungen der Neffen des verstorbenen Papstes Hadrian I von sich abweist. Der Frankenkönig hatte nämlich, nachdem er den Papst geschützt, in der Peterskirche zu Rom viele geistliche und weltliche Behörden versammelt, um die Sache zu untersuchen und zu schlichten. Als er aber im Begriff war die hehre Versammlung zu befragen, was sie von dem Leben und den Handlungen des Papstes Leo dächten, liess eine Stimme sich vernehmen, dass es niemanden zukomme den ersten Sitz zu richten, worauf Karl aufhörte weiter zu

inquiriren und sich mit dem Reinigungseide des Papstes begnügte. Unter diesem Gemälde stehen die Worte: „Gott, nicht den Menschen steht es zu, Bischöfe zu richten.“ Diesemnach soll uns also hier die nur Gott verantwortliche Oberherrschaft der päpstlichen über alle weltliche Gewalt dargestellt sein.

Das zweite Wandgemälde stellt die Kaiserkrönung Karls des Grossen durch Leo III dar, hindeutend auf die Ansicht, dass die weltliche Macht ein Ausfluss aus der geistlichen sei. Andererseits mochte es auch dazu dienen das Gedächtniss der Zusammenkunft und des Bündnisses Leo X und Franz I in Bologna im Winter 1515 auf 1516 zu verewigen, indem beider Herrscher Bildnisse in den Hauptpersonen dargestellt sind. Ein Edelknabe hält hinter dem vor dem Papst knienden Kaiser die lombardische eiserne Krone. In ihm hat Rafael nach des Papstes Wunsch den kleinen Hippolito de' Medici abgebildet, der damals ein überaus schöner, lebendiger Knabe war, und den, wie Paolo Giovio berichtet, der Papst zu sich in den Vatican genommen und sehr lieb gewonnen hatte [1]). Ausserdem sind in diesem Bilde, besonders unter den Bischöfen noch viele andre Portraite angebracht, unter denen Vasari namentlich Gianozzo Pandolfini aus Florenz, Bischof von Troja, erwähnt, der mit Rafael sehr befreundet war und einen schönen Palast nach dessen Plan in seiner Geburtsstadt bauen liess. Dieses und das vorher erwähnte Bild, welche mehr Feierlichkeiten denn Handlungen vorstellen, in denen sich Charaktere entwickeln lassen, erregen daher ein nur unterge-

1) Hippolito war der natürliche Sohn des Giuliano de' Medici mit Pacifica Brandani, einer Edelen aus Urbino. Pietro Bembo in einem Brief vom 8. April 1516 an den Cardinal da Bibiena schrieb: Ho visitato un' altra volta il S. Hippolitino in casa sua: Emmi paruto hoggi più bello, che questi altri giorni, e nel vero è grassetto più che io l'habbia per ancora veduto. Vi si raccomanda e dice, che gli portiate una di quelle bagatelle, che saltano in piè. Hammi abbracciato stretto stretto, come solia fare Vostra Signoria, dicendogli io, che lo basciava per vostro nome. — Vom 25. April 1516: Hieri vidi il S. Hippolitino nel giardino della casa di N. S. più bello che alcuno fiori di quel giardino.

ordnetes Interesse und sind, streng genommen, keine Gegenstände für die Historienmalerei.

Das dritte Frescogemälde stellt die Besiegung der Sarazenen im Hafen von Ostia dar. Anastasius der Bibliothekar erzählt im Leben Leo IV, dass, nachdem Theodosius, der Befehlshaber der Flotte des Kaisers Michael, von den Sarazenen besiegt worden war, und diese Tarant und die Küste von Dalmatien geplündert hatten, sie nun von Sardinien aus eine Expedition nach den päpstlichen Staaten unternahmen. Am Hafen von Ostia wollten sie landen. Als dieses der Papst erfahren, sammelte er seine Macht, rief die von Neapel und Gaeta zur Hülfe und lieferte mit ihnen vereint dem Feind eine Seeschlacht, in der sie auf des Papstes heisses Flehen und durch Gottes Hülfe, der einen heftigen Sturm zum Verderben der Sarazenen sendete, vollkommenen Sieg erlangten. In dem Bilde sehen wir in der Ferne die Schlacht im Hafen, wie feindliche Schiffe stranden, wie andere vom Sturm ins weite Meer getrieben werden und der Kampf sich am Ufer erneut. Aber der Papst, hier abermals Leo X, von den Cardinälen Giulio de' Medici und Bernardo Divizio da Bibiena umgeben, sitzt am Ufer und dankt mit emporgerichtetem Blick und gefaltenen Händen Gott für die gesendete Hülfe. Mehrere der Gefangenen liegen schon zu seinen Füssen gefesselt, andere bringt ein Boot, die gleiches Schicksal der Knechtschaft erwartet. Diese Scenen siegesfroher oder rachesüchtiger Krieger, gedemütigter, verzweifelnder oder sich ins Schicksal ergebender Gefangenen hat Rafael auf eine eben so lebendige, mannigfache und ergreifende Weise dargestellt, als die dankbare, gottergebene Freude des Papstes.

Das ausgezeichnetste Gemälde dieses Zimmers ist jedoch der von Rafael's Hand selbst ausgeführte Burgbrand. Es war im Jahr 847, wie Anastasius der Bibliothekar berichtet, als im Quartier vor der Stadt, welches die Sachsen und Longobarden bewohnten und das sich vom Vaticanischen Hügel bis an das Mausoleum des Hadrian erstreckte, ein so heftiges Feuer ausbrach und von einem so gewal-

tigen Sturm verbreitet wurde, dass alle Anstalten, der Noth zu steuern, vergebens waren. Schon nahete die Gefahr der Peterskirche, da flehte mit Inbrunst Papst Leo IV zum Allmächtigen und machte das Zeichen des Kreuzes über die Brandstätte, worauf alsobald der Feuersbrunst Einhalt geschah. Diesen Augenblick der höchsten Noth und der göttlichen Hülfe durch das Oberhaupt der Kirche hat Rafael zur Darstellung gewählt: Im Hintergrund erblickt man die alte Peterskirche nebst einer beim Neubau abgerissenen Loggia des Vaticans, in welcher der Papst mit seinem Gefolge steht und Gott um Hülfe zur Stillung des Brandes anruft und die Erhörung durch das Zeichen des Kreuzes zu verkünden scheint. Vieles Volk auf den Knien liegend, umlagert flehend die Loggia des Papstes, ebenso knien auch im Vordergrund um Hülfe schreiende Frauen und Kinder. Indessen wüthet rechts und links noch das Feuer in den an antike Ruinen angebauten Häusern; vergebens sind die Bemühungen der Männer und Weiber, durch Wasser zu löschen: des Windes Toben vermehrt nur noch die Gluth. Da sieht man links eine Familie, die in tiefem Schlaf versunken war, als das Feuer sie überraschte, noch kaum den Säugling und das nackte Leben retten, und auf der Gegenseite die Anstrengungen der Löschenden, unter denen sich besonders die mächtigen Gestalten zweier Frauen auszeichnen. Auch die alles verwirrende Flucht von und nach allen Seiten ist meisterlich dargestellt, so wie die flehende Gruppe in der Mitte des Vorgrundes, welche zugleich mit der Fürbitte des Papstes die Hoffnung naher Hülfe von oben erweckt. Diese meisterhafte, dramatische Behandlung gab dem reichen Talente Rafael's Gelegenheit zur Darstellung der verschiedenartigsten Situationen, die er aber ebensowohl dem innern Zusammenhang nach, als durch grossartige Anordnung und Symmetrie zu einem harmonischen Ganzen, zu einem ergreifenden, grossartigen Kunstwerke verband. Unter den einzelnen Gestalten sind mehrere, die seit ihrem Entstehen als unübertrefflich in der Kunst sind betrachtet worden. Wir erinnern hier nur an die beiden weiblichen Gestalten, von dem schönsten, kräftigsten Wuchs,

welche hülfreich Wasser zur Löschung des Feuers herbeitragen und deren Gliederpracht sich durch die vom Wind stark bewegten Gewänder aufs reizendste durchzeichnet. Nicht minder wegen ihrer grossen Wahrheit bewundrungswürdig ist die Gruppe der sich selbst vergessenden Mutter, nur besorgt ihren Säugling gerettet zu wissen, während der am Hause stehende Vater angstvoll sich emporstreckt, um in sicherm Arm seinen Sprössling der Gefahr zu entreissen. Eben so der dem Bett unbekleidet entsprungene Jüngling, welcher sich von hoher Mauer an beiden Armen herablässt und nach unten schaut, um die Entfernung des Grundes zu messen, auf den er sich eben fallen lassen will. Es ist eine herrliche Gestalt voll Fülle und Jugend. Noch lebhaftere Bewunderung erregte die Gruppe des kräftigen Mannes, der von all seiner Habe nur das ihm wertheste, den alten dem Grabe nahen Vater rettet, während sein junger Sohn neben ihm herläuft und ein altes Weib, in der Verwirrung säumend, geringen, aber durch Gebrauch lieb gewordenen Hausrath mit sich schleppt. Rafael fand in diesen Darstellungen Gelegenheit, nackte Körper der verschiedensten Alter mit tiefer Kenntniss und grosser Wahrheit darzustellen: in dem Vater männliche Kraft, in dem Greise die Erschlaffung des Alters, im Knaben die Anmuth der Jugend. Es ist schon öfters bemerkt worden, dass Rafael bei diesen Figuren mit Michel Angelo in die Schranken getreten sei, und bei dem hiernach angestellten Vergleich wurde stets zu Gunsten des Letztern entschieden, indem dessen Zeichnung und Modellirung des Nackten mit tiefer ins Leben eingehender Wissenschaft behandelt sei, so dass in den vollen Umrissen und in jeder einzelnen Faser die vollste Lebensthätigkeit wirksam zu sein scheine. Wenn wir nun auch diesem Ausspruch beistimmen, so müssen wir dagegen bei Rafael einen andern Vorzug anerkennen: nämlich das Naturgetreue und Charakteristische seiner Formen, welches an den hier dargestellten vier verschiedenen Altern des Mannes schon erwähnt wurde. Diese Eigenschaft suchen wir vergeblich bei Michel Angelo, der zarte Bildungen verschmähte, überhaupt nur einem individuellen, aber grossar-

tigen Ideale folgte, welches er allein als Kunst anerkannte. Er durfte daher bei seiner imposanten Einseitigkeit, insofern diese auf Rafael einigen Einfluss ausübte, allerdings nach seiner Denkweise sagen, dass was dieser von der Kunst habe, das habe er durch ihn [1]).

Leider haben die Malereien in diesem Zimmer noch mehr als die in den andern gelitten, so dass man jetzt die noch vorhandenen Studien Rafael's zu dem Burgbrand betrachten muss, um die lebensvolle Wahrheit und die Charakteristik seiner Zeichnung richtig würdigen zu können. Die Frescobilder, besonders der Sieg im Hafen von Ostia, wurden schon in sehr frühen Zeiten durch Sebastiano del Piombo stark überarbeitet, so dass ihm empfindlicher Tadel zu Theil wurde, als er einst dem Titian während seines Aufenthalts in Rom diese Räume des Vaticans zeigte, und dieser in den Malereien dieses Zimmers die Übermalungen erkennend, ihn fragte: „Wer ist der Anmassende und Unwissende gewesen, welcher diese Köpfe so besudelt hat?" — worauf, wie Dolce sagt [2]), Sebastiano wirklich von Blei (del Piombo) wurde und ihm die Vorliebe des Michel Angelo nichts fruchtete, der ihn über den Urbinaten erheben wollte.

Wir übergehen hier die grösstentheils erneuten Sockelbilder dieses Zimmers, mit einigen Figuren der Beschützer der Kirche, welche Giulio Romano nach eigenen Entwürfen in gelber Bronzefarbe ausführte, so wie auch die kleinen Bilder in den Fensterleibungen mit biblischen Darstellungen, deren nähere Beschreibung ich mir für den zweiten Theil vorbehalte. Hier glaube ich nur noch im allgemeinen auf den Umstand aufmerksam machen zu müssen, dass Rafael und die mit ihm arbeitenden Künstler häufig Erlebnisse aus ihrer Zeit in das Bereich ihrer künstlerischen Darstellungen gezogen und dadurch das Interesse der Zeitgenossen aufs lebendigste angeregt haben, wie dieses

1) Siehe Lettera di Michelangiolo Bonarroti etc. trovata da S. Ciampi. Firenze 1834. p. 7.

2) Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato Aretino. Venezia 1557. p. 11.

schon öfters von mir nachgewiesen worden. Auf eine freiere Weise that solches auch Giovanni Barile, welcher für die päpstlichen Zimmer die Thüren und Fensterläden reich in Holz schnitzte und färbig auslegte [1]). In die Thüre nun, welche vom Zimmer della Segnatura nach dem di torre borgia führt, verewigte er eine Posse, welche dem von sich sehr eingebildeten, schlechten Improvisator Baraballo von Gaeta zur Belustigung von ganz Rom gespielt worden ist. Diesen eiteln Abbate machte das scherzende Lob des Papstes, noch mehr die Einflüsterung des ihn bethörenden Cardinals da Bibiena so aufgeblasen, dass er sich ein grösserer Dichter als Petrarca deuchte und den Vorschlag freudig aufnahm, gleich ihm auf dem Capitol gekrönt zu werden. Auf das Fest der heiligen Cosmus und Damian, der Schutzpatrone des Hauses Medici, an welchem der Papst an öffentlicher Tafel zu speisen pflegte, sollte die vermeintliche feierliche Handlung vor sich gehen. Der Abbate Baraballo mit einer römischen Toga bekleidet, bestieg einen reichen Sessel auf dem Rücken des Elephanten, welchen der Papst im Jahr 1514 von Johann König von Portugal zum Geschenk erhalten hatte. Auf so ausgezeichnete Weise erhöht, verliess der zum Besten gehaltene Poet den Vatican und der Zug, von Trompeten und Pauken begleitet, setzte sich nach dem Capitol in Bewegung. Als aber der Elephant an die Engelsbrücke kam, weigerte sich das schlaue Thier länger ein Werkzeug des unedeln Gespöttes der Menge zu sein und schüttelte den Helden des Tages von seinem hohen Sitz herab, der nun froh sein musste, wie man zu sagen pflegt, mit einem blauen Auge davonzukommen und alle Hoffnuug aufgab je auf dem Capitol gekrönt zu werden [2]).

1) Auszug der Rechnungsbücher der Peterskirche, MS. in der Bibliothek Chigi H. II. 48: „Giovanni Barile deve havere ducati 420 d'oro per provisione d'anni sette, cominciati a dì 1 di Novembre 1514 e finiti per tutto Ottobre 1521."

2) Die Darstellung des auf dem Elephanten, wie im Triumph einherziehenden Baraballo ist abgebildet in dem Werk von Montagnani über die Stanzen Rafael's im Vatican p. 73.

Dass auch Rafael den Elephanten abgebildet, bezeugen nicht nur einige Studien nach ihm in Rothstein, welche sich im Nachlass Lawrence befinden, sondern auch Cancelieri [1]) theilt eine Inschrift mit, wonach Rafael jenes Thier bei dessen im Jahr 1516 erfolgtem Ableben durch eine Abbildung verewigt. Dieses kluge, gelehrige Thier fand bei den Römern grosse Gunst und zwar vor allen andern ausländischen Thieren, welche der König von Portugal nach der Entdeckung des Vasco da Gama im Osten an Leo X nebst andern reichen Geschenken gesendet hatte, denn dieser Elephant war sehr gut erzogen, so dass er, als der Zug vor dem Vatican vorbeiging, wo der Papst am Fenster stand, stille hielt und dreimal vor seiner Heiligkeit auf die Knie sank. Die Menge des Volkes auf der Strasse aber, so wie die Zuschauer an den Fenstern besprützte er zur grossen Belustigung für Alle, die sich in Sicherheit wussten, mit Wasser, welches er mit seinem Rüssel aus einem nahen Wassertroge schlürfte.

Auch Giovanni da Udine benutzte die Menagerie des

1) Francesco Cancellieri Storia de' solenni possessi de' Sommi Pontefici. p. 62:

Monte sub hoc elephas ingenti contegor ingens,
Quem rex Emanuel, devicto Oriente, Leoni
Captivum misit decimo; quem Romula pubes
Mirata est, animal non longo tempore visum,
Vidit et humanos in bruto pectore sensus.
Invidit Latii sedem mihi Parca beati,
Nec passa est ternos Domino famularier annos;
At quae sors rapuit naturae debita nostrae,
Tempora, vos, Superi, magno accumulate Leoni.
Vixit Annos VII.
Obiit Anginae morbo.
Altitudo erat palmorum XII
Io. Baptista Braconius Aquilanus a Cubiculo
Et elephantis curae praefectus
posuit
MDXVI. 8. Iunii
Leonis X. Pont. Anno quarto
Raphael Urbinas quod Natura abstulerat
Arte restituit.

Papstes zur Ausschmückung eines Vorsaales für die Dienerschaft im Vatican, Sala de' Palafrenieri genannt. Rafael hatte nach des Vasari Bericht für diesen Raum Apostel und Heilige aufgezeichnet, die scheinbar in Nischen stehend in grüner Erde ausgeführt wurden. Aber oben auf dem Gesimse brachte sein Schüler allerlei fremde Thiere an, die er nach dem Leben gezeichnet hatte. Diese Malereien waren indessen von kurzer Dauer, da Paul IV den Saal in mehrere kleine Zimmer abtheilen liess, wodurch ein grosser Theil derselben zerstört wurde. In der Folge, als man unter Gregor XIII den Saal theilweis wieder herstellte, suchte Taddeo Zucchero die Figuren der Apostel wieder aufzufrischen; allein er musste das meiste ganz neu malen, so dass jetzt kaum noch etwas von den ursprünglichen Gestalten zu erkennen ist. Nur ein Johannes der Täufer als Knabe, grau in Grau, über einer Thüre mit zwei bei ihm befindlichen Papageien sind noch, obgleich überarbeitet, Überbleibsel der alten Malereien. Zum Glück hat der Grabstichel des Marc Antonio uns die Gestalten der Apostel erhalten. Weniger treu sind die Nachbildungen derselben, färbig in Fresco an den Pfeilern der Kirche der h. h. Vincenzo und Anastasio alle tre fontane gemalt. Auch sind sie so sehr beschädigt und überschmiert, dass jetzt keine Spur mehr vom Rafaelischen Geiste in ihnen übrig geblieben ist.

Noch reicher als jener Saal wurden nach Rafael's Angaben die Loggien ausgemalt, welche nach den päpstlichen Zimmern führen. Sie bestehen aus 13 Bogen mit kleinen kuppelartigen Gewölben. Jedes derselben enthält vier grössere Bilder: 48 aus dem alten Testament von der Schöpfungsgeschichte anfangend bis zur Erbauung des Tempels Salomonis, und vier aus dem Leben Christi, welche Folge von Bildern gewöhnlich Rafael's Bibel genannt wird. Zu diesen Darstellungen machte Rafael schattirte und mit Weiss gehöhte Entwürfe, deren sich noch mehrere erhalten haben, überliess aber die Ausführung seinen Schülern, besonders dem Giulio Romano, der sämmtliche Cartons zu den grössern Bildern fertigte und deren Ausführung leitete. Die Pila-

sterverzierungen, Stuckarbeiten und gemalte Grottesken übertrug Rafael dem Giovanni da Udine, welcher durch seine Studien nach Thieren und Pflanzen für solche Arten der Ausschmückungen ein ausgezeichnetes Talent besass. Seine Skizzenbücher, welche jene Studien enthielten, erschienen selbst dem Meister so anziehend, dass er öfters zur Erholung sie mit dem grössten Vergnügen zu betrachten pflegte. Einstens nun besuchten beide Künstler zusammen einige neue Ausgrabungen in den Bädern des Titus, welche schon theilweis seit dem Jahr 1506 zugänglich gemacht worden waren, und erstaunten über die Frische und Schönheit der Stuckarbeiten, der kleinen Bilder und der gemalten Ornamente, die wir noch heute daselbst zu bewundern Gelegenheit haben. Besonders war Giovanni da Udine ganz entzückt davon, zeichnete vieles und liess nicht nach, bis dass es ihm gelang, durch eine Mischung von Travertinstaub und Marmorkalk Stuckarbeiten zu fertigen, welche den antiken an Schönheit nicht nachstanden. Diese neuerworbene Geschicklichkeit seines Schülers benutzte nun Rafael bei der Ausschmückung der Loggien, indem er ihn mit seinen Angaben und Entwürfen unterstützte. Auf diese Weise entstanden jene berühmten Loggienmalereien, die alles übertreffen, was je in dieser Art ist ausgeführt worden. Denn nicht nur hat Rafael darin die biblischen Darstellungen in grossen, einfachen, aber lebendigen Zügen auf eine höchst ideale Weise behandelt, wie sie den alttestamentlichen Gegenständen angemessen ist; sondern sein phantasiereicher Genius wusste auch dem heiteren Spiel der Ornamente, so willkürlich sie auch beim ersten Anblick erscheinen, eine gewisse Haltung und Beziehung zu den Hauptbildern zu geben, wie wir dieses bei den antiken Malereien, welche Vitruv so strenge tadelt, vergebens suchen würden. Nach der damaligen Anschauungsweise brachte Rafael die antiken Elemente zu den christlichen in eine gewisse Beziehung, wie es schon Dante in seiner Göttlichen Comödie durch seine Zusammenstellungen gethan, und wie diese Weise auch in der Ausmalung des grossen Justizpalastes zu Padua durch Schüler des Giotto im Jahr 1410

auffallend hervortritt. Die ornamentale Ausschmückung der Loggien dient als heiterer Begleiter und gewissermassen als Vervollständigung der in den Gegenständen des alten und neuen Bundes dargestellten Weltgeschichte: Natur, Mythologie, Kunst und Wissenschaft finden sich in ihnen durch auf sie anspielende Gegenstände vertreten, und in der Nähe der historischen Darstellungen werden die Umgebungen beziehungsreich. So umschweben anbetende Engel in der ersten und letzten Kuppel die Schöpfungsgeschichte und Menschwerdung Christi. In den Grottesken um die Geschichte der ersten Menschen und des Sündenfalls sehen wir streitende Amorine gegen Harypen, Löwen uud Tiger, gleichsam den Kampf der göttlichen Liebe gegen die wilden Regungen der gefallenen Natur dargestellt. Eine in Perspectiv gezogene Architektur umschliesst die Darstellungen vom Bau der Arche und von der Errichtung des Altars durch Noa. Beim Untergang von Sodoma und Gomorra erblicken wir einen Kampf fantastischer Ungeheuer, bei der Findung Mosis und bei der Befreiung des Volkes Israels freudig tanzende Knaben und blumenreiche Verzierungen. Die Eroberung Palästinas umgibt ein Kampf von Genien mit wilden Thieren, die Geschichte Salomon's die Freuden des Friedens in den häuslichen Beschäftigungen. So liessen sich noch manche Beziehungen auffinden, obgleich auch zuzugeben ist, dass öfters Lust und Laune einer phantastischen Willkür freien Lauf liessen und so nicht überall eine strenge Durchführung des zuvor angedeuteten Parallelismus zu suchen ist. Manche Darstellungen dürften selbst, wie es bei einem lebendigen Kunstleben stets zu geschehen pflegt, sich auf verschiedene damalige Vorfallenheiten beziehen, die aber jetzt nicht mehr zu entziffern sind.

Um den Wünschen seines prachtliebenden Herrn zu entsprechen, hatte Rafael nichts versäumt die Loggien mit allem Aufwande harmonisch auszuschmücken. Die Thüren liess er von dem berühmten Gian Barile aufs reichste in Holz schnitzen, und für den Fussboden bestellte er die farbig glasirten Backsteine aus der florentiner Fabrik des della Robbia, welche zusammengefügt das päpstliche Wappen auf

buntem Teppich darstellten. Auf diese Weise nahm Rafael zur Verherrlichung des Vaticans die verschiedenen Zweige der bildenden Künste in Anspruch, weckte ein munteres Leben unter den jüngern Künstlern, die freudig einem jeden Wink ihres geliebten Meisters folgten und hiedurch zu höherer Entwicklung gefördert wurden. So entstand in kurzer Zeit, wie durch einen Zauberschlag hervorgerufen, eine der grössten Zierden des Palastes, die von unvergleichlicher und so überwältigender Wirkung war, dass nach mehr als 300 Jahren und grossen Unbilden, welche das Werk erlitten, es jetzt noch unübertroffen dasteht und stets neue Bewundrung erregt.

Es ist anzunehmen, dass es im Plan Rafael's lag auch noch die andern Loggien desselben Geschosses auszuschmücken, und, ausgehend von der letzten Darstellung aus dem neuen Testament, nun auch die Apostel- und Heiligengeschichten zur Anschauung zu bringen. Aber sein frühzeitiger Tod verhinderte ihn an der Ausführung, und als unter Gregor XIII der von Vasari so gepriesene Ornamentenmaler [1]) Marco da Faenza die zweite Reihe der Loggien ausmalte, zeigte sich nur zu auffallend, sowohl wie schnell der gute Geschmack gesunken war, als bis zu welcher Höhe der Schönheitssinn Rafael's ihn im Zeitalter Leo X gesteigert hatte.

Mussten wir in der Ausschmückung der Loggien das sinn- und phantasiereiche Talent des Meisters bewundern, so zeigt sich uns Rafael's Genius doch noch weit überlegener in den Darstellungen aus der Apostelgeschichte, welche er für zehn Tapeten für die Sixtinische Capelle in colorirten Cartons ausführte. Bekanntlich hatte Papst Sixtus IV, der Erbauer der Capelle, sie schon mit Frescomalereien aus dem alten und neuen Testament durch die grössten Meister seiner Zeit auszuschmücken begonnen, und Julius II ihr durch die unvergleichlichen Deckengemälde von Michel Angelo eine Berühmtheit verschafft, welche sich bald durch ganz Europa verbreitete und selbst jetzt noch

1) Im Leben des Francesco Primaticcio X. p. 318.

in voller Blüthe steht. Bei Rafael musste dadurch ein edler Wetteifer erweckt werden und der Wunsch in ihm entstehen, auch an jener geweihten Stätte mit seinem grossen Nebenbuhler in die Schranken zu treten, um die Palme mit ihm zu theilen. Da nun der untere Raum der Capelle nur mit gemalten, scheinbar aufgehängten Teppichen versehen war, so machte wahrscheinlich Rafael dem Papst den Vorschlag, Cartons zu fertigen, um danach in Flandern Tapeten in Gold, Seide und Wolle wirken zu lassen, welche nach altrömischem und byzantinischem Gebrauch bei Kirchenfesten längs den untern Wänden aufgehängt wurden. Das Unternehmen stimmte ganz mit Leo's X Prachtliebe und wurde auf eine so würdige und alles dieser Art übertreffende Weise ausgeführt, dass diese Tapeten noch jetzt in unerreichter Herrlichkeit prangen. Sie kamen im Jahr 1519 wenige Monate vor Rafael's Hinscheiden nach Rom, und wurden auf den S. Stephanstag (26. December) in der Capelle aufgehängt, so dass der Meister noch die hohe Freude erlebte, ganz Rom darüber in Entzücken gerathen zu sehen. Vasari nennt sie ein Werk, das vielmehr durch ein Wunder, denn durch menschliche Kunst scheine entstanden zu sein.

Die Wahl für die darzustellenden Gegenstände wurde einestheils durch die schon in der Capelle vorhandenen Malereien bedingt; denn in jener Zeit geistigen Lebens, wo alles in einem grossen Zusammenhang betrachtet wurde, hatte schon weislich Michel Angelo, nachdem die alten Meister in den Wandgemälden die Geschichte des Moses und unsers Heilandes, das Gesetz gegenüber dem Evangelium dargestellt hatten, für die Decke die Schöpfungsgeschichte gewählt, nebst der Verheissung auf den Heiland in den Gestalten der Propheten und Sibyllen und den Stammgeschlechtern Christi. Rafael, den Cyclus weiter fortführend, wählte nun Darstellungen aus der Apostelgeschichte und für den Altar die Krönung Mariä [1]). Nach der Ein-

1) Michel Angelo, indem er nachmals das jüngste Gericht darstellte, schloss hiedurch den Cyclus der Weltgeschichte.

theilung des Raumes bis ans Gitter, welches das Presbyterium abschliesst, bieten sich zehn durch Pilaster getrennte Felder von verschiedenen Breiten dar, daher auch zehn Tapeten nöthig waren, um diesen Flächen zu entsprechen. Vier für jede der Seitenwände und zwei für die Hinterwand neben dem Altar, auf welcher jetzt das jüngste Gericht dargestellt ist. Links zu den Seiten des päpstlichen Thrones fanden vier Darstellungen aus dem Leben des Apostels Petrus und die Steinigung Stephani ihre Stelle; gegenüber fünf Tapeten mit Begebenheiten aus dem Leben des Apostels Paulus. Unter den Hauptbildern befinden sich sockelartige, gleich goldenem Relief behandelte Darstellungen aus dem Leben Leo's X und des Apostels Paulus, und die Pilaster bedeckten an die Tapeten angewirkte Ornamente. Sie zeigen in ihren Hauptfiguren die theologischen Tugenden, die Parzen, die Jahrs- und Tageszeiten, die Erd- und die Himmelskugel u. dgl. m. und gehören zum Schönsten, was je in den sogenannten Arabesken ist erfunden worden.

Sieben der zehn Originalcartons haben sich bis auf unsere Tage erhalten und befinden sich in England. Es sind folgende: Der wundervolle Fischzug; Weide meine Schaafe; Die Heilung des Lahmen; Der Tod des Ananias; Paulus und Barnabas in Lystra, und Pauli Predigt in Athen. Nähere Auskunft darüber wird der zweite Theil in dem Verzeichniss der Werke Rafael's geben; hier wollen wir sämmtliche Darstellungen aus der Apostelgeschichte näher betrachten.

Der wundervolle Fischzug: Simon und Andreas haben auf das Geheiss Christi ihr Netz ausgeworfen und eine so grosse Menge von Fischen gefangen, dass sie dieselben nur mit den zur Hülfe gekommenen Aposteln Jacobus und Johannes in ihre Schiffe ziehen konnten. Allein nun fangen die Fahrzeuge zu sinken an, da wirft sich Petrus vom Schrecken ergriffen vor Christus hin und fleht: „Herr, ziehe aus von mir, denn ich bin ein sündiger Mensch.“ Jener aber spricht: „Fürchte dich nicht; von nun an wirst du Menschen fangen.“ Die zuversichtliche, ruhige Haltung

Christi, die Verehrung und Demuth, welche sich höchst energisch in Petrus, milder in Andreas ausspricht, und die Anstrengung der Gehülfen das Netz vollends in das Schiff zu ziehen, sind hier so wahr und einfach dargestellt, dass das Bild zur Erzählung wird.

Weide meine Schaafe. Diese Worte Christi nach seiner Auferstehung, die er nach dreimaliger Frage: „Simon Johanna hast du mich lieb?“ an den Apostel Petrus im Beisein der andern Jünger richtet, sind der Gegenstand des zweiten Bildes. Christus auf diese Weise dem in feuriger Anbetung vor ihm knieenden Petrus seine Heerde anempfehlend und ihm die Oberleitung übergebend, ist eine überaus würdige Gestalt. In den dabei stehenden Aposteln sehen wir bei dieser Auszeichnung die verschiedenartigsten Affecte ausgedrückt: im Johannes anbetende Verehrung, in einigen andern Jüngern Erstaunen, in noch andern gekränkte Eitelkeit.

Die Heilung des Lahmen. Die Apostel Petrus und Johannes gingen zum Gebet in den Tempel, da lag ein Mann, der lahm von Kindesbeinen an hier Almosen sammelte, und auch die Apostel darum ansprach. Die Jünger aber sahen ihn an, und Petrus sprach: „Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich dir: im Namen Jesu Christi von Nazareth, stehe auf und wandle.“ Und griff ihn bei der Rechten, und richtete ihn auf. In dieser Darstellung ist der Ausdruck des Ernstes und der höhern Überzeugung in Petrus, und der der freudigen Erwartung des Lahmen so lebendig dargestellt, dass man ergriffen wird, als sei man Zeuge der Begebenheit selbst. Bewundrungswürdig ist auch die hohe Kunst, mit welcher Rafael in den misgestalteten Figuren dieses und des sich herbeischleppenden Krüppels, durch grossartige Wahrheit und den sprechenden Ausdruck ihrer tief bewegten Seelen, die menschliche Würde so zu heben wusste, dass wir das Hässliche ihrer Formen übersehen können: Wir empfinden die Übermacht des Geistes über die irdische Beschränktheit. — Auf andere Weise anziehend sind viele der Gestalten unter dem Volke, besonders einiger schönen Weiber mit Kin-

dern. Die reichverzierte Halle des Tempels wird von gewundenen Säulen getragen, was man schon öfters dem Rafael als einen Verstoss gegen den guten Geschmack zum Vorwurf gemacht; allein ganz einfach erklärt sich diese Wahl, wenn man weiss, dass von Alters her in der Peterskirche zu Rom zwei solche gewundene Säulen am Altar der Capelle des h. Sacraments stehen, welche vom Tempel von Jerusalem genommen sein sollen. Um diesen Ort nun zu bezeichnen, wendete Rafael, der geschichtlichen Überlieferung treu, sie an.

Der Tod des Ananias. „Ananias! warum hat der Satan dein Herz erfüllt, dass du dem heiligen Geist lügest und entwendest etwas vom Gelde des Ackers?“ — Diese Worte scheint Petrus in der Apostel Mitte mit göttlichem Zürnen auszusprechen, wie denn auch in Jacobus, der neben ihm steht, ein vom Geiste Gottes erfüllter Bote zu erkennen ist. Da sinkt Ananias krampfhaft zur Erde und stirbt von der Macht des strafenden Wortes getroffen. Diese schreckliche Scene erfüllt die Umstehenden mit Entsetzen, wie denn auch der Zuschauer sie nicht ohne lebhaft davon ergriffen zu werden, nicht ohne tiefste Theilnahme betrachten kann. Auf der einen Seite des Grundes sieht man Johannes mit noch einem Jünger den Nothleidenden Almosen austheilen, während auf der entgegengesetzten Seite wohlthätige Leute ihre Habe als Gemeingut darbringen. Bei diesen steht auch ein Weib, welches Geld in die Linke zählt und uns durch ihre listige Miene zu erkennen gibt, dass wir in ihr des Ananias Weib erblicken, welches in sicherer Arglist, ahnungslos ihrem Schicksal entgegengeht. Durch solche Züge wusste Rafael auf eine erstaunungswürdige Weise das Dramatische der Darstellung zu höhen und dem Gegenstand ein Interesse zu verleihen, das immer wächst, je tiefer man in denselben eindringt.

Stephani Steinigung. Der engelgleiche Diacon von seinen falschen Anklägern, den fanatischen Anhängern der Pharisäer zum Thor hinausgeschleppt, wird von diesen gesteinigt. Er aber breitet kniend die Arme aus, richtet den Blick zum Himmel empor, wo ihm Christus in der Herr-

lichkeit seines Vaters erscheint, und fleht brünstig zu ihm: „Herr, behalte ihnen diese Sünde nicht!“ Saulus aber, zu dessen Füssen die Kleider der Zeugen liegen, scheint mit Wohlgefallen auf die Marter des Heiligen hinzuweisen. So lebendig nun auch der Grimm und die Wuth der verblendeten Steiniger dargestellt ist, so wird der Blick des Beschauers doch stets von neuem auf die von göttlicher Liebe begeisterte Gestalt des jugendlichen Heiligen hingezogen.

Pauli Bekehrung. Nach Damascus war Saulus, der rastlose Feind der Christen gezogen, um sie auch dort zu verfolgen. Da umstrahlt ihn plötzlich auf dem Wege dahin ein Licht vom Himmel, von dessen Glanz geblendet er zur Erde stürzt eine Stimme hörend, die zu ihm spricht: „Saul! Saul! was verfolgst du mich?“ Er aber fragt: „Herr, wer bist du?“ — Der Herr spricht: „Ich bin Jesus den du verfolgst“ u. s. w. — Wie in der Darstellung des Attila nur der Hunnenkönig, so sieht auch hier nur Paulus die göttliche Erscheinung, vernimmt allein die Worte des von einer Engelschaar umgebenen Herrn, während die Begleiter wie von einem Donnerschlage auseinander gesprengt werden. Vortrefflich hat Rafael diese Verwirrung dargestellt, ohne dadurch der Hauptdarstellung Eintrag zu thun, in der wir den einst mordschnaubenden, nun in Zittern und Zagen daliegenden Saulus erblicken, der durch Christus eine neue Creatur wird.

Elymas mit Blindheit geschlagen. Paulus und Barnabas, wohlwollend vom Proconsul Sergius aufgenommen, finden in dem Zauberer Elymas einen ihnen entgegenwirkenden Mann. Paulus aber des heiligen Geistes voll, erkennt sogleich dessen teuflische Schalkheit und verkündet ihm im Namen Christi, dessen Macht bezeugend, dass er von Stund an auf eine Zeit mit Blindheit solle geschlagen sein. Durch die plötzliche Züchtigung ergriffen und verwirrt sehen wir nun Elymas, wie er von Finsterniss überfallen, unsichern Trittes, mit geöffnetem Munde, nun mit den Armen umhertastet und selbst die Fingerspitzen ausreckt, um einen Halt zu finden. Sergius dagegen voll Verwundrung scheint seine Umgebung zu fragen: „Was habt ihr nun den Be-

weisen des Paulus entgegenzusetzen?“ Die Anwesenden aber blicken erstaunt bald nach dem Zauberer, bald nach dem Glaubenshelden Paulus hin. Rafael's tiefe Menschenkenntniss zeigt uns hier auf eine mannigfache Weise die Wirkung göttlicher Kraft: In dem gotterfüllten Apostel die erhabene Würde, welche nur tiefe Überzeugung geben kann; in Sergius den nach Wahrheit strebenden Mann, der, wenn sie ihm offenbar wird, sich ihr zu ergeben geneigt ist, und hier, von dem Zeichen ergriffen, sich von allen Zweifeln befreit findet; in den entgegenstrebenden Geistern sehen wir dagegen verhaltenen Grimm, in den gemeinen nur das Anstarren des äusseren Zeichens; in dem erst kurz zuvor noch so frevelmuthigen Zauberer aber zeigt sich ganz die schwer auf ihm ruhende Last, welche göttliches Zürnen über ihn verhängt.

Paulus und Barnabas in Lystra. Der Apostel der Heiden hatte einen Lahmen in Lystra geheilt, weshalb das Volk die Jünger Christi für Götter, für Jupiter und Mercur hielt, und die Priester aufforderte ihnen Stiere und Widder zu opfern. Als die Apostel dieses wahrnehmen, zerreissen sie ihre Kleider, vermögen aber kaum das Volk von seinem Vorhaben abzubringen. Es ist schon öfters bemerkt worden, dass die Gruppe des Opfers einem antiken Basrelief [1]) entnommen ist; wer möchte den Meister darum tadeln? Sicher konnte er diesen Theil seines Gegenstandes dem antiken Gebrauche nicht getreuer darstellen. Aber auf eine bewundrungswürdige Weise wusste Rafael gleichfalls in den Figuren der Apostel und des geheilten Lahmen, der dankend sich nach Paulus wendet, so wie in einem Alten, der verwundert dessen nun hingeworfene Krücken und dessen geheilten Beine betrachtet, dem Jüngling, welcher den Opferer von seinem Vorhaben zurückhält, und dem Ausdruck des Zorns in einigen Köpfen des Volkes, den Hauptmoment der Begebenheit mit ihrer nächsten Vergangenheit und Zukunft in wenigen bedeutungsvollen Zügen zur Anschauung zu bringen.

1) Abgebildet auf Tab. X in Pietro Santi Bartoli Amiranda Romanorum etc. 1793. Es ist wohl dasselbe, welches sich nun in der Sammlung der Bibliothek zu Mantua befindet.

Pauli Predigt zu Athen. Dieser Gegenstand hat dem Talente Rafael's Gelegenheit gegeben den grössten Reichthum der Charakteristik zu entfalten. Im Areopag auf Stufen stehend, predigt der Apostel vor dem versammelten Volke. Er ist eine unübertroffene Gestalt im Charakter himmlischer Beredtsamkeit. Man fühlt gewissermassen die Macht seines Wortes, so gewaltig, voll innerer, tiefer Überzeugung steht er da, die Hände und den Blick erhoben, als wolle er den Himmel zum Zeugen der ausgesprochenen Wahrheiten nehmen. Überaus lebendig sind auch die verschiedenen Parteien dargestellt: Gläubig und voll Freudigkeit steigt Dionysius Areopagita von seiner Gattin Damaris begleitet, herauf zum Prediger des göttlichen Wortes. Aufmerksam geworden auf die schöne Rede, aber zweifelnd steht gegenüber ein wohlgenährter Epicuräer, neben ihm der stolze, sich selbstgenügende Stoiker. Im streitenden Geschwätz unter sich begriffen, sitzen die Sophisten, während die Aufmerksamkeit anderer Männer aus dem Volke sich verschiedenartig ausdrückt. Es ist in gewisser Hinsicht eine Darstellung im Kleinen von der Stellung des Christenthums in der Welt gegenüber den Menschen sowohl in jener Zeit, als auch zu der des Rafael und der unserer Tage.

Paulus im Gefängniss. Der Apostel war, um der Lehre Christi willen, die er zu Philippi predigte, mit Silan in den Kerker geworfen worden. Um Mitternacht aber, als beide beteten und Gott lobten, bewegte ein Erdbeben das Gefängniss, so dass alle Pforten aufsprangen und die Verkünder des Wortes ihrer Bande ledig wurden. Dieser Augenblick ist hier dargestellt. Um das Erdbeben anzudeuten zeigte Rafael in der Tiefe des Erdreichs die allegorische Figur eines riesenhaften, starken Mannes, der mit seinem breiten Rücken die Veste des Grundes erschüttert. Diese Tapete, welche neben dem Sängerchor hing, ist die schmalste in der Reihenfolge, indem sie nur vier und einen halben Fuss Breite misst.

Vergegenwärtigen wir uns noch mit einem Blick den allgemeinen Charakter der Darstellungen aus der Apostelgeschichte, so müssen wir erstaunen über die grossartige An-

ordnung im allgemeinen und über das tiefe Eindringen in die geistigen Verhältnisse und in eines jeden besondern Charakter. Rafael hielt hier seine Gestalten entfernt von Portraitähnlichkeit, gab ihnen aber ein individuelles Leben durch ein auf die Wahrheit begründetes, scharfes Hervortreten ihrer Charaktere. Seine auf eine gewisse Weise idealen Gestalten sind daher weit entfernt von nichtssagenden akademischen Formen, sie zeigen vielmehr zum höchsten Grade gesteigerte, von allem Zufälligen befreite Individualitäten, die zugleich mit der grössten Meisterschaft dargestellt sind. Auch die Gewandung behandelte Rafael nach denselben Grundsätzen, denn wenn er sie auch auf eine so wahre Art darstellte, dass man das Wirkliche zu sehen glaubt, so folgte er doch mehr dem idealisch gehaltenen Typus der Tradition, suchte die Bewegungen überall im Gange der Falten wahrnehmen zu lassen und entwickelte darin einen Schönheitssinn und einen Reichthum der Motive, wie solches bei keinem andern Meister sich findet. Diese grossartige, auf die wesentliche Natur der Dinge gegründete Behandlungsweise, dieser reine, aber reiche Ausdruck eines Gedankens oder einer Sache, mit den einfachsten, nothwendigsten Mitteln, diese, ich möchte sagen, directe Art, Ideen durch die bildende Kunst in Form auszuprägen, ist das, was wir im strengsten Sinn des Wortes Styl, den historischen Styl nennen. Diesen besass Rafael im höchsten Grad und er wird in den Tapeten noch durch die harmonische und angemessene Anordnung gehoben, wodurch wir auch im allgemeinen in den wenigen, aber lebendigen und bedeutungsvollen Zügen den jedesmaligen Inhalt mit einer so männlichen Klarheit vorgetragen finden, dass wir sogleich auf den rechten Standpunkt geführt und auf eine wunderbare Weise von der Gesammtwirkung ergriffen werden. In den Compositionen der Tapeten finden wir Giotto's plastische Grandiosität, verbunden mit der Vollendung des Einzelnen, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts die italienische Kunst auszeichnete; die Reinheit des Geschmacks, welcher durch die Kenntniss der antiken Werke erworben wurde, verbunden mit dem höhern, der christlichen Kunst

eigenen geistigen Seelenleben. Wohl ist nie ein Meister in der Kunst tiefer in die Geheimnisse des Gemüths und der Lebensverhältnisse eingedrungen, hat höhern sittlichen Ernst und eine ergreifendere dramatische Entwicklung in seinen Werken erreicht, als Rafael in diesen Darstellungen aus der Apostelgeschichte. Bei solcher Verbindung der höchsten Forderungen an die bildende Kunst schätzt man daher mit Recht diese Compositionen als unübertroffen von allem was je in rein historischen Darstellungen ist geleistet worden.

Ausser den Cartons aus der Apostelgeschichte, fertigte Rafael auch noch einen zur Tapete für den Altar in der Sixtinischen Capelle [1]). Sie stellt die Krönung Mariä dar, und zeigt uns die heilige Jungfrau auf einem Throne mit Christus sitzend, welcher ihr die Krone aufs Haupt setzt. Über ihnen schwebt Gott Vater in einer Glorie von Engeln und der heilige Geist. Zu den Seiten halten zwei Engel einen Vorhang und tiefer stehen auf der einen Seite Johannes der Täufer nach dem Heilande hinweisend, auf der andern links der Kirchenvater Hieronymus die Hände zum Anbeten gefalten. Diese symmetrische Anordnung gewinnt noch einen eigenthümlichen Reiz durch die lieblichen Gestalten zweier an den Stufen singenden Engelknaben. Rafael, welcher in den Darstellungen aus der Apostelgeschichte zeigte, wie auf eine freie, lebendige Weise rein historische Gegenstände dramatisch zu behandeln seien, glaubte sich nach seinem richtigen Gefühl, bei dem Altarblatt streng an eine symmetrische Anordnung halten zu müssen, wie es auch von alters her bis zu seinen Zeiten gebräuchlich war. Das einzige, was er sich nach seinem le-

1) Es gibt davon einen Stich von Agostino Veneziano und einen andern vom Meister mit dem Würfel. Im Catalog der päpstlichen Calcographie vom Jahr 1748 steht bei dem Blatt die Notiz: „nella capella di Sisto IV in Vaticano." Taja erwähnt die Tapete in der kleinen Sacristei. — Über die Tapeten mit Darstellungen aus dem Leben Christi, welche König Franz I an Clemens VII sendete, siehe das Nähere im Verzeichniss der Werke Rafael's im zweiten Theil.

bendigen Gefühl für Einheit in einem Kunstwerk erlaubte, war, dass er die in einem Altarblatt darzustellenden Personen in eine gegenseitige Beziehung zu bringen suchte. Durch die Wahl des Gegenstandes dieser Tapete für den Altar wurde zugleich für eine Darstellung gesorgt, welche in der römisch katholischen Kirche auch für die der heiligen Dreieinigkeit gilt, und der sie einen besondern Cultus widmet. Auf diese Weise ist sie als der Brennpunkt der ganzen göttlichen Führung des Menschengeschlechts anzusehen, welche den Inhalt der Malereien in der Sixtinischen Capelle bildet.

Während Rafael mit solchen grossartigen Arbeiten beschäftigt war, liess ihn Papst Leo X, der sich im Winter von 1515 auf 1516 in Florenz befand, dahin abrufen, indem er den Plan gefasst hatte, die von seinen Vorfahren durch Bruneleschi erbaute Lorenzkirche mit der noch fehlenden Façade zu versehen. Der Papst wollte hiezu den Rath der besten Architekten Italiens einholen; er liess daher nicht nur Rafael, sondern auch Baccio d'Agnolo, Giuliano da San Gallo, Andrea und Jacopo Sansovino und Michel Angelo Entwürfe dazu einreichen. Von allen sollte das Beste gewählt werden, oder vielmehr er verlangte, dass die Architekten sich untereinander verständigen und einen Entschluss über den zu wählenden Plan fassen sollten. Allein Michel Angelo wollte für sich schlechterdings keine Einmischung der Andern zulassen, sprach sich darüber mit Bestimmtheit aus, und veranlasste, dass sich die Sache in die Länge zog. Als er es endlich durchsetzte, allein mit dem Bau der Façade beauftragt zu werden, verlangte der Papst, dass er den dazu nöthigen Marmor statt von Carrara aus einem Marmorbruch im Florentinischen nehme, zu welchem aber erst eine Strasse musste gebaut werden. Darüber vergingen mehrere Jahre; das für die Vollendung der Kirche bestimmte Geld wurde grossentheils zersplittert, spätere politische Ereignisse verschlangen das Übrige, und so ist es gekommen, dass bis auf diesen Tag die Kirche S. Lorenzo in Florenz noch der Façade ermangelt.

Welchen Plan Rafael für die Kirchenfaçade entwarf,

kann jetzt mit Sicherheit nicht mehr angegeben werden. Am meisten Wahrscheinlichkeit hat die Angabe, dass jene flüchtige Skizze Rafael's zu einer Kirchenfaçade, ehedem im Cabinet Crozat, jetzt in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien, uns dessen ersten Entwurf zeigt. Die drei Haupteingänge liegen in einer tiefen, von drei grossen Bogen gebildeten Vorhalle; zu den Seiten erheben sich zwei Thürme von drei Geschossen mit gekuppelten Säulen geziert und von einer hohen Spitze gekrönt, die von vier kleinern Pyramiden auf den Ecken umgeben ist. Der Giebel des Mittelschiffes, mit einem grossen runden Fenster, wird von geschwungenen Strebepfeilern gehalten, wie diese bei den Kirchen aus dem 15. Jahrhundert in Florenz gewöhnlich vorkommen. Es ist ein reicher, in der Wirkung malerisch gehaltener Plan, der mehrere Eigenthümlichkeiten Rafael's zeigt, so dass kein Zweifel ist, er rühre von ihm her. Indess enthält er keine Angabe, zu welchem Zweck er entworfen wurde.

Während seines Aufenthalts in Florenz fertigte Rafael noch zwei Pläne zu Privatwohnungen, die zu den schönsten gehören, welche das an schönen Häusern und Palästen so reiche Florenz besitzt. Für Giannotto Pandolfini, Bischof von Troja, machte er den Plan für ein Haus in der Strasse S. Gallo, jetzt der Gräfin Nencini gehörig. Die etwa 70 Fuss breite Façade nach der Strasse zu hat vier Fenster in der Breite, welche abwechselnd spitze und bogenförmige Giebel decken und an dem Erdgeschoss von toscanischen, eine Stiege hoch von ionischen Säulchen bekleidet sind. Die stark vortretenden Balustraden der obern Fenster stehen auf dem eben so weit vorstehenden Gesims des untern Stockwerks. Die Façade nach Hof und Garten hat einfachere Fensterbekleidungen, und unten eine schöne Loggia von etwa 36 Fuss Breite, deren drei Bogen von zierlichen Säulen getragen werden. Ihre Capitäle schmücken Delphine und Blätterwerk. Das Haus krönt ein reiches Gesims ionischer Ordnung. Rafael hatte die Ausführung seines Plans dem Gio. Francesco da San Gallo übergeben; da dieser aber im Jahr 1530 starb, führte sein Bruder Bastiano Aristotile

den Bau aus, woraus hervorgeht, dass Rafael's Plan nicht sogleich oder doch mit Unterbrechungen zur Ausführung gekommen.

Das Haus Uguccioni, auf dem Platz des alten Palastes, ist das zweite Haus in Florenz, für welches Rafael nicht nur einen Plan, sondern selbst ein Modell gefertigt. Die Façade von etwa 50 Fuss Breite hat zu gleicher Erde ein starkes Rustico mit drei Thüren. Das erste Geschoss mit gekuppelten, drei Viertheile vorspringenden ionischen Säulen hat drei Fenster mit vorstehenden Balustraden und bogenförmigen Fenstergibeln. Der Stock zwei Stiegen hoch hat gekuppelte corinthische Säulen und Fenster mit spitzen Giebeln. Das Gesims, welches reich in corinthischer Ordnung sollte ausgeführt werden, fehlt noch, so dass die Bedeckung nur durch ein stark vorstehendes Dach gebildet wird. Auch sieht man aus der Construction, dass die Façade nach der rechten Seite noch weiter geführt werden sollte. Da alles an derselben in gehauenen Steinen ausgeführt ist, so dürfte der Kostenaufwand die Mittel des Bauherrn überstiegen haben, wie dieses in Italien, namentlich im 16. Jahrhundert sich öfters ereignete.

Rafael's geniale Leistungen verbreiteten seinen Ruf in alle Welt, so dass er, von vielen Seiten mit Aufträgen überhäuft, mehrere derselben ablehnen musste, wie z. B. den des Cardinals Gregorio Cortese aus Modena, im Refectorium des Klosters des h. Polidorius in jener Stadt ein Werk auszuführen, wie aus den gesammelten Briefen des Cardinals zu ersehen [1]). Auch früher eingegangene Versprechen schob

1) Gregorii Cortesii Mutinensis S. R. ecclesia Presb. Cardinalis Epistolarum familiarum Liber. Venetiis 1573. p. 144. Abbati cuidam Gregorius S. (Cenationis, eiusque architecturae descriptio.) . . . . Raphaelem pictorem aetate nostra, ut nosti, veteribus illis excellentissimis comparandum, conveniendum curavi, ut coenationis interiorem frontem pingeret; is ita respondit, ut gravate ad modum Romam se relicturum esse ostenderet: nec si id faceret, maxima sine mercede esse facturum: ut mihi videatur mille ille aureorum numum ludibrio futurum esse. Quare alterum repperi, qui de opus trecentis aureis numis absolvet, et si non Apelles, forte tamen Parrhasius futurus. — Das Datum ist nicht angegeben.

Rafael öfters, wenn er nicht durch einflussreiche Personen in Rom dazu gedrängt wurde, so weit hinaus, dass der Tod ihn vor deren Erfüllung überraschte. So hinsichtlich der schon früher beim Jahr 1505 erwähnten Altartafel für die Klosterkirche Monte Luce bei Perugia, worüber im Jahr 1516 ein Contract erneut wurde, nach welchem das Bild bis zum 15. August 1517 abgeliefert sein sollte. Gleiches fand statt bei der Tafel für S. Spirito in Florenz, welche Rafael für die Familie Dei schon in jener Stadt angefangen hatte. Zuletzt noch gedenken wir des untern Theils der Frescomalerei in S. Severo zu Perugia, zu deren Vollendung er vergebens auf sich warten liess.

Dagegen erhielten seine ihn näher umgebenden Freunde beständige Beweise seiner liebenswürdigen Gefälligkeit, die denn auch auf mannigfache Weise in Anspruch genommen wurde. Besonders war er seinen Schülern zu jeder Zeit mit Rath und That gefällig und suchte selbst durch für sie gemachte Entwürfe ihnen förderlich und hülfreich zu sein. So machte er z. B. für seinen Landsmann Antonio Battiferri, ersten apostolischen Notar, mehrere Zeichnungen, auf dass sein Schüler Vincenzo da S. Geminiano ihm die Façade seines Hauses in Borgo San Pietro gegenüber dem des Cardinal von Ancona in Fresco ausmale. Er wählte hiezu auf Battiferri's Namen anspielend, die Mythe des Vulcan, wie dieser für Amor Pfeile, wie die Cyclopen für Jupiter Donnerkeile schmieden u. dergl. m. Eine der Compositionen ist uns noch durch den schönen Stich von Agostino Veneziano erhalten; sie stellt Venus in Vulcan's Werkstätte vor, wie sie allerliebste Amorine mit Pfeilen und Bogen versieht, wogegen die Knaben ihr Früchte und Wein in schönen Gefässen darreichen. Rafael stand übrigens in den freundschaftlichsten Verhältnissen mit Battiferri und leistete ihm manchen Dienst am päpstlichen Hof, daher er sich denn auch leicht mit ihm verständigte, als D. Girolamo Vagnini mit dem Archidiacon Vincenzo Brancarini, beide aus Urbino, über die Ansprüche auf eine geistliche Pfründe in Streit geriethen, und ersterer seinen Vetter Rafael, letzterer den Notar Battiferri als Schiedsrichter in

dieser Angelegenheit ernannten, so die Gerichtskosten vermeidend [1]).

In noch trauteren Verhältnissen stand Rafael, wie schon erwähnt, mit Bernardo Divizio da Bibiena, Cardinal von S. Maria in Portico. Da derselbe in Rom kein eigenes Haus besass, so bewohnte er als päpstlicher Geheimschreiber einige Zimmer drei Stiegen hoch im Vatican, die ihren Ausgang auf die obersten Loggien haben. Zu deren theilweiser Verzierung nahm er nun Rafael's stets bereitwilliges Talent in Anspruch, besonders für ein kleines Badezimmer, welches er nach seinen eigenen Angaben aufs reichste wollte ausgeschmückt wissen. Er wählte hiezu mythologische Gegenstände, welche sich auf das Walten der Liebe in der Natur beziehen. Schon hatte Rafael einige Entwürfe hiezu gemacht, als er, durch die Abwesenheit des Cardinals darin aufgehalten, zu ihrem gemeinschaftlichen Freunde Pietro Bembo ging, ihn zu ersuchen den Cardinal um weitere Mittheilungen zu bitten. Bembo aber schrieb grade einen Brief an den Cardinal folgenden Inhalts:

„Ich vernehme, dass Ew. Herrlichkeit in Rubiera sich etwas erkältet und das Fieber haben, was mich sehr beunruhigt und betrübt hat u. s. w. Rafael, der sich ergebenst empfiehlt, hat unsern Tebaldeo so natürlich portraitirt, dass er sich selbst nicht so ähnlich ist, als das Bild; was mich anbelangt, so habe ich noch nie eine solche Ähnlichkeit gesehen. Nach dem was Hr. Antonio (Tebaldeo) davon sagt und davon hält, können Ew. Herrl. selbst urtheilen, denn in Wahrheit er hat vollkommen recht. Das Bildniss des Hrn. Baldassare Castiglione und das des Herzogs guten und von mir stets verehrten Andenkens und dem Gott Seligkeit verleihe, scheinen in Bezug auf die Ähnlichkeit wie Werke von Rafael's Schülern, gegen das des Tebaldeo. Ich beneide ihn sehr darum und gedenke mich auch einst von ihm portraitiren zu lassen. Als ich eben bis hierher ge-

1) Rog. Federicus Pauli de Monte Guiduccio 1518. Junii 3. Arch. Pubb. — Die Entscheidung fiel zu Gunsten des Girolamo Vagnini aus. — Siehe Pungileoni p. 205.

schrieben hatte, kommt Rafael zu mir, wie ich glaube errathend, dass ich von ihm schreibe. Er bat mich folgendes Wenige beizufügen; nämlich dass Ihr ihm die andern Geschichten schickt, welche in Euer Badzimmerchen sollen gemalt werden, das heisst die Beschreibung davon; denn diejenigen, die Ihr ihm gesendet, sollen schon diese Woche in Arbeit genommen werden. — Beim Himmel! das ist kein Scherz, dass nun gleichfalls Hr. Baldassare (Castiglione) zu mir kommt, welcher mir aufträgt Euch zu schreiben, dass er entschlossen ist diesen Sommer in Rom zu bleiben, um nicht seinen guten Gebrauch zu ändern; besonders da es auch Hr. Antonio Tebaldeo sehr wünscht. Ew. Herrl. küsse ich die Hand und empfehle mich Eurer Gewogenheit u. s. w.

Am 19. April 1516 in Rom.

Pietro Bembo."

Aus einem andern Briefe Bembo's an denselben Freund vom 25. April 1516 geht in Bezug auf das kleine Badzimmer hervor, dass es Rafael nicht möglich war in die Nische eine kleine Marmorstatue der Venus zu stellen, wie es der Cardinal wünschte. Bembo bittet ihn nun ihm dieselbe aus Freundschaft zu überlassen und schliesst folgendermassen: „Wenn Euch mein Ansuchen vielleicht zu kühn erscheint, so hat Rafael, den Ihr so sehr liebt, mir gesagt, dass er mich bei Euch entschuldigen wolle; und hat mich bestärkt dass ich Euch jedenfalls mein Anliegen darlege. Ich denke nun, Ihr lasst Euern Rafael nicht zu Schanden werden" u. s. w.

Solche kleine Züge zeigen mehr als lange Erörterungen das Verhältniss, in welchem Rafael mit den ausgezeichnetsten Männern seiner Zeit gestanden, daher auch hier jener Umstände gedacht werden.

Das Badezimmer, auf das wir jetzt zurückkommen, wurde aber auf folgende Weise nach des Cardinals Angaben und nach Rafael's und Giulio Romano's Skizzen ausgeschmückt. Die gewölbte Decke zierlich nach antiker Art in mehrere färbige, goldumränderte Felder eingetheilt, enthält Darstellungen, die einestheils auf den Streit in der Natur gegen Schönheit und Liebe, anderntheils auf die alles überwindende Macht der Liebe sich beziehen. So sehen

wir hier bald reissende Thiere, welche friedliche erwürgen; bald weibliche Gestalten in Wagen, welche fortstürmende Pferde und Stiere zügeln; endlich vier Amorine in verschiedenen Lagen. Am obern Theil der Wände, neben dem Fenster und den drei Nischen sehen wir in sieben Feldern eben so viele Anspielungen auf den Sieg der Schönheit und der Liebe: Während im Himmel Kronos die Fortpflanzung des zerstörenden Geschlechts seines Vaters Uranus unmöglich macht, und nun das goldene Zeitalter erblühen kann, sehen wir Venus, die Göttin der Schönheit und Liebe, aus dem Schaume des Meeres erstehen. Es ist eine reizende, anmuthreiche Gestalt, die in jugendlicher Frische dem alles ernährenden Elemente entsteigt, selbst ein Bild des gesundesten, reinsten Lebens. Weiter sehen wir die Göttin sehr bewegt mit Amor die Wogen des lebensvollen Meeres auf dienenden Seeungeheuern durchziehen; dann aber wie sie vom Pfeil der Liebe verwundet dem bei ihr stehenden Liebesgott selbst ihre Leiden klagt. Von grosser Schönheit in der Bewegung ist auch Venus, wie sie sich einen Dorn aus dem Fuss zieht, wobei sie die ursprünglich weisse Rose mit ihrem Blut bespritzt, die hiedurch in eine rothe verwandelt wird. Diese vier Darstellungen tragen ganz das Gepräge von Rafael's Genius, der hier in schönen Formen und mannigfach bewegten Gestalten einen wunderbaren Reiz des Lebens entwickelte. Aber grade dieses Leben in harmonischer Bewegung ist es, was abgesehen von aller weitern Bedeutung, schon an sich einen eigenen Zauber auf jeden Menschen ausübt. Erfreut er sich ja schon im Leben der Natur an der Bewegung des rauschenden Baches, der stürzenden Wasserwogen, wie an dem wechselvollen Spiele der Kinder. Die Betrachtung der Bewegung erregt in uns die Empfindung des Lebens, wie wir im Gegentheil vor dem Erstarrten zurückbeben. Es ist die vom Geiste zur Belebung durchströmte Natur, die allein erfreut und zur Hoffnung eines beglückenden Zieles erhebt. — Einen sehr verschiedenen Charakter tragen die drei andern Bilder in dem Badezimmer, von denen zwei von Giulio Romano's Erfindung zur üppigen Lust neigen, und Syrinx von Pan

im Bade überrascht und Venus und Adonis darstellen. Das letzte Bild, das schwächste in der Composition, zeigt Pallas mit Vulcan ringend. (Nach andern Angaben wäre es Vulcan und Atthis, oder die Entstehung des Erechtheus.) Im Sockel, unter den eben beschriebenen Bildern befinden sich die reizenden Darstellungen Amor's als Siegers, welche Maestri radirt und colorirt herausgegeben hat. So schön und mit antiker Grazie nun auch die Compositionen von Rafael behandelt sind, so dürfte es doch heutzutage befremdend scheinen, dass ein Prälat sein Badezimmer im päpstlichen Palast mit Gegenständen dieser Art ausschmücken liess, um so mehr, als einige derselben nach Entwürfen von Giulio Romano ins Üppige übergehen. Allein es ist bekannt, dass damals der römische Hof in seiner Vorliebe für das antik-klassische Alterthum im allgemeinen den Charakter desselben trug und besonders der Cardinal da Bibiena in dieser Hinsicht sich viele Freiheiten erlaubte, wovon sein Lustspiel Casandra einen auffallenden Beweis gibt.

Welchen Beifall jene mythologischen Darstellungen erhielten, bezeugen nicht nur die Kupferstiche, welche Marc Antonio und seine Schüler danach fertigten, sondern auch die schönen Wiederholungen in der ehemaligen Vorhalle der Villa Palatina, jetzt einem englischen Privatmann, Herrn Charles Mills gehörig. Nach dem darin angebrachten Wappen und nach der Behandlung einiger in der Decke noch gut erhaltenen Malereien zu schliessen, scheint Giulio Romano diese ehemalige Garten-Loggia von drei ionischen Säulen getragen (jetzt in der Mitte eines geräumigen Saales befindlich) für einen Duca Mattei ausgemalt zu haben. Auch hier ist in kleinen Feldern der weissen Decke die Idee des Kampfs der Liebe in der Natur durch Amorine, welche gegen wilde Thiere und Seeungeheuer streiten, versinnlicht, sonst aber mit andern nicht darauf Bezug habenden Darstellungen untermischt. An den Wänden befinden sich nur fünf Felder mit jenen Darstellungen der Venus in lebensgrossen Figuren.

Noch einer anderen Villa müssen wir hier gedenken, welche allgemein als eine ehedem dem Rafael gehörige be-

zeichnet wird und nun im Park der Villa Borghese vor Porta del Popolo liegt. Anspruchslos als Gebäude, hebt sie sich doch einladend vom dunkeln Hintergrund der Bäume ab und gewährt westwärts eine reizende Aussicht nach dem Monte Pincio mit der Villa Medici, und in die Ferne nach der Peterskirche und den Vaticanischen Gebäuden. Nach Osten bieten Steineichen, Lorbeersträuche und hohe, schirmartige Pinien kühlen Schatten gegen die Strahlen der Sonne. Der untere Theil des Gebäudes enthält drei Zimmer und eine Vorhalle von zwei Säulen getragen, die alle in Fresco ausgemalt sind; aber nur das letzte der Gemächer ist mit Malereien aus Rafael's Zeit geschmückt. Das Kreuzgewölbe der Decke von weissem Grund ist, der Construction folgend, zierlich durch leichte Laubgewinde und Ornamente in vier Felder eingetheilt. In deren Mitte und in den zwei grössern Eintheilungen zu den Seiten befinden sich drei historische Bilder und vier weibliche Bildnisse in Medaillons. Die schmälern Felder enthalten die kleinen Figuren der Minerva und des Mercur von zierlichen Beiwerken umgeben. Die Wandflächen, durch männliche Hermen in mehrere Felder getheilt, zeigen zweimal eine Diana von Ephesus in kleinen Tempeln von Genien, Satyrn und Kindern zu Pferde umgaukelt. Diese nur ornamentalen Malereien scheinen Phantasiespiele zu sein, bei denen sich das Anmuthigste und das Tiefsinnigste in Bezug auf den Naturdienst träumen lässt, ohne dass es gelingen wird, irgend etwas mit Bestimmtheit darüber zu ermitteln. Auch die historischen Bilder scheinen keinen Zusammenhang unter sich zu haben, und sind nach Entwürfen verschiedener Meister ausgeführt. Denn die allegorische Darstellung von leidenschaftlich bewegten, schwebenden Gestalten beiderlei Geschlechts, welche, während Amor schläft und andere Genien das Feuer anfachen, nach der an einer Herme aufgehängten Scheibe schiessen, ist eine meisterhafte Composition Michel Angelo's, von der sich die schöne Originalzeichnung in der Sammlung des Königs von England befindet. Die gegenüber dargestellte Hochzeit Alexander's mit Roxane ist dagegen eine überaus anmuthige Erfindung Ra-

fael's, während das Mittelbild, die Hochzeit des Vertumnus mit Pomona, einem Schüler Rafael's anzugehören scheint. Wäre erwiesen, dass die Villa wirklich von Rafael bewohnt wurde, so liessen sich an obige Beobachtungen manche anziehende Betrachtungen knüpfen; besonders würde das Bild nach Michel Angelo's Erfindung einen schlagenden Beweis liefern, dass Rafael ihm hiedurch einen sozusagen öffentlichen Beweis seiner Zuneigung und Achtung habe geben wollen. In den vier Frauenbildnissen könnte man eben so viele Freundinnen Rafael's vermuthen, u. s. w. Allein, da es keineswegs wahrscheinlich ist, dass der Meister, von Arbeiten überhäuft, sich an einer so sehr von seiner Stadtwohnung entlegenen, im Sommer ungesunden Gegend einen Landsitz sollte gewählt haben, der übrigens von keinem ältern Schriftsteller, sondern erst in neuerer Zeit als eine Villa Rafael's bezeichnet wurde, da auch die Ornamente des Zimmers nicht nach dessen Erfindung, sondern nach denen des Perino del Vaga und durch diesen ausgeführt sind, so bin ich geneigt zu glauben, dass ein Kunstfreund, und zwar dem Mercur nach zu urtheilen, ein Kaufmann, der die Entwürfe zu den Hauptbildern von den verschiedenen Meistern besessen, sich das Zimmer von genanntem Schüler Rafael's hat ausschmücken lassen.

Von den verschiedenen zuvor erwähnten Darstellungen haben wir hier nur die eine der Hochzeit Alexander's mit Roxane als Rafael's Erfindung zu betrachten. Roxane, verschämt und ergeben auf einem Bette sitzend, neigt gleich einer Blume vor den sengenden Strahlen der Sonne ihr Haupt vor des Helden Blicken. Er, der Besieger einer halben Welt fühlt sich indessen selbst von der anmuthsvollen Schönheit besiegt, und reicht ihr von Amor schalkhaft hingezogen, huldigend die Krone. Bei ihm steht Hephästion mit der Fackel in der Hand, sich auf den schönen Hymen stützend. Amorine sind geschäftig Roxanen den jungfräulichen Schleier und die Sandalen zu lösen; andere treiben muthwillig mit Alexander's Waffen ihr Spiel, und — drollig genug — ist einer in dessen Panzer gekrochen und sucht damit, so schwer ihn auch die Hülle drückt, auf al-

len Vieren damit fortzurutschen. Es scheint nicht möglich diesen Gegenstand zugleich mit mehr Sinn für Schönheit und Anmuth und mit mehr Laune zu behandeln als Rafael es gethan; aber interessant wäre es vergleichen zu können, wie der antike Maler Aëtion denselben Gegenstand ausgeführt; denn der Urbinate hat ihn der Beschreibung Lucian's vom Gemälde jenes Künstlers entnommen.

Noch ist hier ein Frescogemälde zu erwähnen, welches gleichfalls nach einer Composition Rafael's und wahrscheinlich selbst unter seiner Leitung von einem seiner besten Schüler im päpstlichen Jagdschlösschen, la Magliana genannt, ausgeführt wurde. Dieses liegt etwa 5 Miglien von Rom, nahe am Tiberfluss, wurde von Innocenz VIII erbaut, von Julius II bedeutend vergrössert und von Leo X am häufigsten besucht, um der Jagd der Hirsche und dem Vogelfang, die er leidenschaftlich betrieb, obzuliegen. In diesem Jagdschloss nun hatte der Cardinal von Pavia aus Erkenntlichkeit gegen Julius II eine Capelle bauen und durch einen Schüler des Perugino ausmalen lassen. Wahrscheinlich wurden aber die Gemälde theilweis beschädigt, denn in die Seitenwand links liess Leo X die durch Marc Anton's Stich allgemein bekannte Marter der h. Felicitas malen. Die Ausführung in Fresco ist zwar, wie schon zu Anfang bemerkt, nicht von Rafael selbst, aber von einem seiner besten Schüler, und sehr vorzüglich, daher es um so mehr zu bedauern ist, dass die Hälfte des Bildes zerstört wurde, als man in dasselbe eine Öffnung Behufs einer Tribune brach.

Wir hatten schon öfters zu bemerken Gelegenheit, dass Rafael seinen Schülern durch Theilnahme an seinen Werken einen mindern oder grösseren Wirkungskreis verlieh und sie zu fördern suchte. Aber auch die Ausführung grösserer Arbeiten nach ihren eigenen Erfindungen suchte er ihnen zu verschaffen. So dem Giovanni da Udine die Ausmalung der untern Loggien des Vatican, die derselbe aufs anmuthigste mit Laubwerk und Thieren aller Art, welche darin ihr Wesen treiben, ausschmückte. Auch die Ausmalung des untern Saals im Vatican, Sala Borgia genannt,

dürfte er demselben Schüler in Gemeinschaft mit Perino del Vaga übertragen haben, falls dieser Saal nicht erst nach seinem Tode gemalt worden ist. Die Decke zieren verschiedene Gottheiten auf ihren Wagen, welche den Sol, die Luna und die Planeten darstellen. Auch die Zeichen des Thierkreises und die Horen sind dabei abgebildet und so sehr im Geiste Rafael's behandelt, dass sie öfters diesem selbst sind zugeschrieben worden. Bei näherer Untersuchung vermisst man indessen in diesen Darstellungen das Naive und die Fülle der Phantasie, so wie in der allgemeinen Anordnung der Decke jenen Sinn für Schönheit, welchen nur unser Meister in so hohem Grade besass.

Die vielfachen Beweise liebender Hingebung Rafael's, bei seinem überlegenen Geiste, erfüllten nun alle seine Schüler mit einer solchen Ehrfurcht und Anhänglichkeit, dass die meisten, so lange er lebte, sich nur in seiner Nähe glücklich fühlten und es für Gewinn achteten ihm zu dienen. Auch erzählt uns Vasari, dass Rafael mehr wie ein Fürst denn wie ein Privatmann gelebt habe; dass, wenn er nach Hof ging, er gewöhnlich von einer grossen Schaar seiner Schüler umgeben, wie in feierlichem Zuge dort eingetroffen sei, was einen grossen Abstand gegen Michel Angelo's Weise bildete, der meist einsam einherwandelte [1]).

Zu den Altarblättern, die Rafael in den Jahren 1516 bis 1518 ausserhalb Rom gesendet, gehört eine Kreuztragung, welche er für die Kirche des Olivetanerklosters S. Maria dello Spasimo zu Palermo malte. Er wählte den Augenblick, wo Jesus, unter der Last des Kreuzes niedergesunken, zu den ihm nachfolgenden und über ihn weinenden Frauen spricht: Ihr Töchter von Jerusalem, weint nicht über mich, sondern weint über euch selbst, und über eure Kinder u. s. w. Während nun einige Schergen den durch

1) Gegen alle Wahrscheinlichkeit ist aber die von Lomazzo erzählte Anekdote, nach welcher Michel Angelo einstens Rafael von vielen seiner Schüler umgeben begegnend, diesem soll zugerufen haben: „Ihr geht ja in grossem Gefolge, gleich einem Anführer der Häscher!“ worauf Rafael soll geantwortet haben: „Und Ihr geht allein gleich einem Scharfrichter!“

Leiden erschöpften Herrn zerren und stossen, haben andere den Simon von Cyrene herbeigeschleppt, dass er das Kreuz des Heilandes zum Richtplatz trage, der es denn auch unwillig von jenes Schultern nimmt. Den Zug begleitet eine nur um Aufrechthaltung der Ordnung bekümmerte Söldnerschaar zu Pferde, unter welcher sich auch mehrere von fanatischer Wuth entbrannte Juden befinden. Dieses meisterhaft und in hohem Grade dramatisch behandelte Gemälde zeigt uns auf eine höchst ergreifende Weise den Adel der über alle Leiden erhabenen, nur dem Ewigen zugewendeten Seele in dem Heilande, und das tiefste Mitleiden in den Frauen gegenüber dem gefühllosen Stumpfsinn der Schergen, der Kälte der Römer und dem verhaltenen Grimm der Juden. Über alles aber strahlt die zwar körperlich den Schmerzen erliegende, aber in hoher geistiger Würde glänzende Gestalt des Heilandes, der in tiefem Erbarmen die den Juden nahe bevorstehende verhängnissvolle Zukunft zu verkünden scheint. Das herrliche Werk, so sollte man fast glauben, wurde auch besondern himmlischen Schutzes gewürdigt; denn nachdem das Schiff, worauf es nach Palermo verladen war, gescheitert und die Mannschaft sammt den übrigen Gütern zu Grunde gegangen, langte allein die Kiste mit der Altartafel wohlbehalten im Hafen von Genua an. Dieses Ereigniss, einem Wunder gleich, erregte hohe Freude in der Stadt und die Nachricht davon verbreitete sich bald über ganz Italien. Auch zu den Mönchen nach Palermo gelangte sie; aber nur mit grosser Mühe und durch die Verwendung des Papstes gelang es ihnen, von den Genuesern das wundervolle Werk seiner Bestimmung gemäss für ihre Kirche zu erhalten. Unter der spanischen Herrschaft wurde es von Philipp IV für die königliche Capelle in Madrid erworben und befindet sich jetzt, nach einer Wanderung nach Frankreich, im Madrider Museum. Durch den Stich von Toschi ist das Bild allgemein bekannt.

Ein anderes Altarblatt, der Besuch Mariä bei Elisabeth, malte Rafael für die Kirche S. Silvestro dell' Aquila in den Abruzzen. Maria, in reiner Schöne, begrüsst ju-

gendlich verschämt die ihr befreundete Elisabeth, die, ihr entgegenkommend, und des heiligen Geistes voll, sie bei der Hand fasst und freudig ausruft: „Gebenedeiet bist du unter den Weibern!“ — und „woher kommt mir das, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt?“ u. s. w. Den Hintergrund bildet eine Landschaft vom Jordan durchströmt, in welchem Christus vom Johannes die Taufe empfängt, — ein Anachronismus den Rafael sich zu Gunsten des Gio. Battista Branconio erlaubte, welcher das Altarblatt für die Capelle seiner Familie bei ihm bestellte.

Für seinen liebenswürdigen jungen Gönner, den nachmaligen Herzog von Mantua, malte Rafael eine jener heiligen Familien, in welchen er die glücklichsten Momente des Zusammenlebens im häuslichen Kreise durch die Darstellung der Freude der Eltern über das anmuthige Spiel der Kinder zur Anschauung gebracht. Die h. Jungfrau, das Jesuskind auf dem Knie haltend, umfasst traulich die sich in ihren Schoos stützende h. Elisabeth, und beide blicken freudig nach dem kleinen Johannes, welcher herbeieilt seinem göttlichen Gespielen einige Früchte in dem ihm umhängenden Felle darzubieten, nach welchen dieser auch erfreut beide Ärmchen ausstreckt. Als der König von Spanien Philipp IV das Bild aus der verschleuderten Kunstsammlung des unglücklichen Königs von England Karl I erhielt, war er von der Schönheit desselben so hingerissen, dass er voll Bewundrung ausrief: „Das ist meine Perle!“ Seitdem ist es in der Kunstwelt unter diesem Namen bekannt.

Noch befindet sich in Spanien ein anderes Bild der heiligen Familie, das zwar auch aus der Werkstätte Rafael's hervorgegangen ist, für welches aber der Meister wenig mehr als die Aufzeichnung oder den Carton gefertigt zu haben scheint. Maria, im Charakter einer jungen Mutter, sitzt unter einer Eiche und hält das sich von ihrem Knie auf die nebenstehende Wiege herablassende Christkind; dieses umfasst den bei ihm stehenden kleinen Johannes, welcher eine Pergamentrolle mit dem „Ecce Agnus Dei“ darreicht. Joseph ernst betrachtend, stützt sich auf das Fragment eines antiken Marmorblockes mit Sculpturen.

Ganz von Rafael's Hand ist dagegen das herrliche Bild, allgemein unter dem Namen der „Madonna della Sedia" bekannt, welches, obgleich von Vasari nicht beschrieben, sich schon im Inventarium der Kunstwerke in der Tribune der Florentiner Gallerie vom Jahr 1589 verzeichnet findet. Jetzt schmückt es die unvergleichliche Gallerie des Palastes Pitti. Was dieses Gemälde vor allen andern des grossen Meisters auszeichnet, ist nicht allein die Innigkeit der in sich bewundrungswürdig geschlossenen Composition, sondern hauptsächlich der magische Reiz, welcher über das blendend schöne Antlitz der Madonna ausgegossen ist. Zwar kann dieses nicht erhaben, nicht göttlich genannt werden, aber die Regelmässigkeit seiner harmonischen, feinen Bildung hat zugleich etwas so belebtes, spricht eine solche Liebenswürdigkeit der Seele aus, dass dessen Anblick bezaubernd wirkt. Überaus anziehend ist auch der kindliche Ernst des göttlichen Knaben, der den Liebreiz der Mutter noch erhöht. Im kleinen, von begeisterter Verehrung hingerissenen Johannes aber findet der entzückte Beschauer den Ausdruck seiner eigenen Empfindung.

Auch von dem kunstliebenden König von Frankreich, Franz I, erhielt Rafael nach und nach mehrere Aufträge. Mit dem Jahr 1517 bezeichnet ist das Bild des Erzengels Michael, der den Satan in den Abgrund bannt. Die alles überwindende Kraft des von Gott Gesendeten andeutend, stellte Rafael den Erzengel nicht in einem Kampfe dar, dessen Ausgang zweifelhaft scheinen könnte, sondern, wie in Blitzesschnelle herabgefahren, als Sieger den sich unter der Übermacht krümmenden Satan kaum mit einem Fusse berühren und in göttlichem Zorne die Lanze erheben. Nie ist wohl von einem andern Meister eine jugendliche, starkbewegte Heldengestalt in gleicher Würde und Schönheit gebildet worden, als dieser Erzengel, in dem wir sogleich die göttliche Sendung, die Kraft der Überwindung des Guten über das Böse erkennen müssen. Dagegen hat Rafael nicht minder charakteristisch das Verabscheuungswürdige des Satans in Form und Ausdruck dargestellt; allein nach des Meisters richtigem Gefühl, sehen wir ihn so sehr in der

Verkürzung, dass der Blick nicht auf den Bösen, sondern unwiderstehlich nach der göttlichen Gestalt des Erzengels hingelenkt wird. — Wollten wir nun fragen, warum Rafael grade diesen Gegenstand für den König Franz gemalt, so liegt die Vermuthung nahe, dass er in Bezug auf den französischen Orden des h. Michel entweder vom König den Auftrag dazu erhalten, oder selbst ihn sich gewählt, dabei vielleicht des S. Georg gedenkend, den er in seiner Jugend für den König von England in Bezug auf ähnliche Verhältnisse gemalt.

Beim Empfang des Gemäldes war der lebhaft empfindende König von der Schönheit des Kunstwerkes aufs höchste entzückt und belohnte den Künstler auf so königliche Weise, dass Rafael ihm einen Beweis seiner Erkenntlichkeit geben zu müssen glaubte. Er entwarf daher die Zeichnung zu einem grossen Bilde der heiligen Familie und führte es das Jahr darauf mit Hülfe des Giulio Romano aufs sorgfältigste aus. Die heilige Jungfrau empfängt huldvoll das ihr aus der Wiege entgegenspringende Christkind, während Elisabeth, neben ihm kniend, im Bewusstsein der Verheissung, den kleinen Johannes zur Anbetung des göttlichen Kindes anleitet. Joseph, in seinen Mantel gehüllt, schaut nachdenkend auf die liebliche Scene hin; zwei himmlische Boten oder Schutzengel aber bezeugen ihr Entzücken und ihre Verehrung, indem sie duftende Blüthen über die Scene herabstreuen. In diesem prachtvollen, dem königlichen Kunstfreunde bestimmten Gemälde bewährte auch Rafael sich als wahrhaft königlichen Künstler: Denn erfreuten uns in frühern, der Privatandacht bestimmten Madonnenbildern dessen tiefe Gemüthlichkeit, so müssen wir hier Rafael's reichen Genius bewundern, der sich im Geiste erhebend, dem Gegenstand eine eigene, von himmlischem Jubel begleitete Würde zu verleihen wusste.

Mit dieser grossen heiligen Familie kamen zugleich noch einige andere Gemälde nach Frankreich. So eine heilige Margaretha, welche Rafael wahrscheinlich in Beziehung auf den Namen der Schwester Franz I zu malen den Auftrag erhalten. Die Heilige schreitet hier siegreich über den

Drachen, der sich um sie windet, sie jedoch nicht mit seinem giftigen Hauche zu verletzen vermag. Es ist eine Gestalt von himmlischem Adel, die würdig ist dem Erzengel Michael zur Seite zu stehen. Ferner malte Rafael für den König in Auftrag des Cardinals Giulio de' Medici das Bildniss der Johanna von Aragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo, welche damals für die grösste Schönheit in Rom gehalten wurde. König Franz, welcher die Schönheit der Frauen zu würdigen wusste, wird auch dieses Bild nach Verdienst geschätzt haben; denn über alle Beschreibung anmuthig ist die Reinheit des feinen Ovals, der Liebreiz des Mundes, der Zauber der seelenvollen Augen, die leichtgewölbte, heitere Stirne, begrenzt von der Fülle der herabhängenden, blonden Haare. Und mit welchem Geschmack ist die Bekleidung behandelt! wie schön umschliesst der rothsammete Hut das Haupt auf schlankem Hals; wie voll umgibt die weite Kleidung gleichen Stoffes die in das feinste Nesseltuch gehüllten Arme! Ein einziger Blick auf das herrliche Bild sagt mehr, als selbst die enthusiastische Beschreibung des Augustinus Niphus in seinem Büchlein „Vom Schönen und von der Liebe." — Und doch muss das Urbild noch bei weitem selbst das reizende Bildniss überstrahlt haben; denn die Begeisterung, mit welcher die Zeitgenossen die Schönheit der Fürstin bewundert haben, war allgemein und kann aus vielen Zeugnissen jener Zeit entnommen werden; besonders aber aus der Zuschrift des päpstlichen Vicekanzlers und Cardinals Pompejus Colonna an Augustinus Niphus, welche dieser seinem Büchlein vorangedruckt. Hier heisst es unter andern: „Dein Werk vom Schönen und von der Liebe habe ich mit grosser Sorgfalt durchlesen und mich höchlich darüber erfreut. Mir konnte nichts angenehmeres, der Nachwelt nichts zuträglicheres, dir nichts rühmlicheres begegnen. Auf Ehre! du entwickelst mit den scharfsinnigsten Schlussfolgen, mit den einleuchtendsten Beweisen das göttlich und menschlich Schöne und beziehst endlich Alles auf die allerberühmteste Halbgöttin Johanna von Aragonien, damit auch nicht der geringste Zweifel übrig bleibe, was unter Göttern und Men-

schen als Schön den ersten Platz einnehmen darf. Doch äusserst selten sind solche Beispiele unter den Menschen, denn die Natur stellt nicht ihr Kostbarstes zur Schau. Aber in unserm Zeitalter hat die schöpferische und freigebige Mutter gleichsam im Wetteifer mit der Gottheit, um etwas Vollkommenes, Bewundrungswürdiges und den unsterblichen Göttern Allerähnlichstes der Welt zu zeigen, die Johanna Aragonia Colonna hervorgebracht; und von der Wiege an bis hieher (wo sie in voller Blüthe steht) durch alle Entwicklungsstufen der Schönheit und Liebenswürdigkeit geführt, so dass sie nun die erste Stelle unter den Schönsten einnimmt. Ihren Geist hat sie überdem mit ausserordentlichen Gaben und Tugenden geschmückt und ihrem Körper von so seltner, so schmuckvoller, ja vielmehr göttlicher Bildung die sittliche Würde zugesellt, so dass man an ihr nichts, als nur die Unsterblichkeit vermissen kann. So heiter ist Stirn und Mund, solch Feuer und goldschimmernder Strahlenschein in den Augen, endlich am ganzen Leibe solche Wohlgestalt, Anmuth und Holdseligkeit, dass selbst die Gefühllosen angezogen, zur Liebe bewegt und zur Betrachtung der absoluten Schönheit gelockt werden. Im Geleit von grosser Heiligkeit und hoher Sitte übertrifft sie ihr Geschlecht an Beredtsamkeit, so dass sie, um Allen Tugend und Würde zu erwerben, als Spiegel und glanzvollstes Gestirn aufgegangen zu sein scheint."

Nach Felibien sandte Rafael damals auch aus Erkenntlichkeit für die ihm am französischen Hof geleisteten Dienste jene kleine heilige Familie mit der Wiege an Adrian Gouffier, Cardinal de Boissi, später (1519) Legat Leo X bei Franz I. Dieses köstliche von Rafael's Hand ausgeführte Bildchen befindet sich nun nebst dem dazu gehörigen grau in Grau gemalten Deckel, mit den andern ebengenannten Gemälden im Pariser Museum. Als diese Werke Rafael's zu Paris angekommen und vor die Augen des Königs gestellt worden, fand dieser eben sosehr von ihrer hohen Vortrefflichkeit, als von des Künstlers Grossmuth sich überrascht, nach einer Weile jedoch sprach er die anerkennenden Worte: „Die grossen Männer in der Kunst,

welche mit den grossen Königen die Unsterblichkeit theilen, können wohl mit diesen unterhandeln," und gab Befehl, dass das Doppelte der Summe (24,000 Livres Tournois), welche er für den S. Michael gegeben, an Rafael ausgezahlt werde [1]). Zugleich wandte er alles an um den grossen Künstler an seinen Hof zu ziehen. Leo X indessen wollte wegen des Baues der Peterskirche eben so wenig seine Einwilligung hiezu geben, als Rafael selbst sich nicht versucht finden konnte der, wenn gleich höchst ehrenvollen Einladung Folge zu leisten [2]).

Während Rafael auf diese Weise seiner Kunst glorreiche Anerkennung in dem Auslande verschaffte, nahm auch der Papst sie für sich selbst in Anspruch. Er wollte nämlich sein eigen Bildniss malen lassen, umgeben von zwei der ihm liebsten Verwandten, Giulio de' Medici, den er zum Cardinal von S. Maria in Dominica erhoben hatte (nachmals Papst Clemens VII) und Lodovico de' Rossi, gleichfalls Neffe Leo X, der unter einem Dache mit ihm war erzogen worden und ihm in allen Schicksalen des Lebens ein unzertrennlicher Geführte blieb. Rafael, die hohe Bedeutung eines solchen Auftrags erkennend und beseelt von Dankbarkeit gegen seinen mächtigen Gönner und Herrn, übertraf sich selbst in diesem Portraitgemälde, und lieferte ein Werk, das in jeder Hinsicht als einzig in seiner Art dasteht. Wie wahr und ungesucht ist hier das Charakteristische behandelt, wie lebendig der geistreiche Vortrag, wie grossartig das Studium der Natur und doch bis ins Einzelste der Individualität eingehend, wie fein in allen Übergängen des Colorits, wie mächtig, bis zur Täuschung die Wirkung des

1) Siehe Pierre Dan Tresor des merveilles de Fontainebleau. Paris 1642.

2) Extrait des differents ouvrages publiés sur la vie des peintres par M. P. D. L. F. Paris 1776. I p. 88. — Walpole Anecdotes of Painting in England I p. 91 will auch, dass Heinrich VIII, König von England, in Nachahmung des Königs Franz I versucht habe, Rafael und Titian nach London zu ziehen. Er gibt aber keine Belege dafür.

Ganzen! — In diesem Bild der drei Portraite erkennen wir besonders in dem mittleren des Papstes den Wissenschaft, Kunst und Pracht liebenden Fürsten, den schlauen Staatsmann und doch wieder den wohlwollenden Menschen, der durch die Macht seines Geistes über die Leiden seines unbeholfenen Körpers und die vielfach ihm von seinen Feinden zugefügten Kränkungen sich zu erheben wusste. Überraschend ist in dem Bilde auch die täuschende Nachahmung der Einzelheiten, z. B. des rothen Sammts mit der etwas verbrauchten Pelzbesetzung, der Lupe, der silbernen, mit erhobener Arbeit verzierten Klingel, des Gebetbuchs mit den Miniaturen, des Glanzes des goldenen Sesselknopfes, worin sich das Fenster und Anderes der Umgebung spiegeln. Alle diese Gegenstände sind so wahr in der Wirkung, dass es nicht möglich ist darin weiter zu gehen, und da damals diese Art der Kunstfertigkeit noch etwas Neues war, so ist es begreiflich, wie Federico Zucchero sagen konnte [1]), der Kanzeleipräsident Baldassare Turini sei durch das Gemälde so getäuscht worden, dass er vor ihm hingekniet und Feder und Tinte gereicht habe, um den Papst einige Bullen unterschreiben zu lassen.

Weniger auf Täuschung berechnet, aber köstlich gemalt und im höchsten Grade anziehend durch die Anmuth und Schönheit der dargestellten Person ist jenes jugendliche Portrait eines Violinspielers [2]), jetzt im Palast Sciarra Colonna in Rom. Es ist mit der Jahrszahl 1518 bezeichnet; wen es aber vorstellt, konnte bis heute nicht mit Sicherheit ermittelt werden; doch ist höchst wahrscheinlich, dass wir in ihm das Bildniss des Andrea Marone aus

1) L'Idea de' scultori, pittori etc. Lib. II Cap. 6. Ähnliches sagt er von einem Portrait Karl V, von Titian gemalt, vor dem sein Sohn Philipp II sei stehn geblieben, um über Geschäfte mit ihm zu reden.

2) Cantatore alla viola, Improvisator, der seine Gesänge mit der Bratsche begleitete. Castiglione im Cortegiano Lib. I rühmt das cantare alla viola als die angemessenste Weise seine Geschicklichkeit in der Musik zu zeigen.

Brescia erblicken, der seine Improvisationen mit der Bassgeige begleitete und unter Leo X grosses Lob einerntete. Er war selbst ein Lieblingsgesellschafter des Papstes, und gewann am Feste des Cosmus, welches dieser seinen Vorfahren zu Ehren gab, den Preis der Improvisation. Auf diese Begebenheit dürfte wohl das Lorbeerreis hindeuten, welches der Stegreifsänger zugleich mit dem Bogen in der Hand hält.

Noch manche andere Portraite malte Rafael, wie Vasari ohne nähere Angabe derselben berichtet, die aber jetzt zum Theil verschollen sind, oder wenn auch bekannt, nur in den Haupttheilen und nur flüchtig von Rafael selbst ausgeführt wurden. Wir wollen hier nur an das schöne Portrait eines Cardinals im Palast Borghese und an die Bildnisse des Archidiacon Carondelet beim Herzog von Grafton in London und eines jungen Mannes beim Herzog von Alba in Madrid erinnern. Auch noch einige Madonnenbilder gingen damals aus Rafael's Werkstätte hervor, wie namentlich die Madonna mit den Candelabern, jetzt im herzoglichen Palast zu Lucca, und jene andere mit dem Vorhang (della Tenda), welche der König Ludwig von Baiern in England erstand, wo sie als das ausgezeichnetste dort befindliche Ölbild des Meisters galt. Die Disposition des Bildes hat Ähnlichkeit mit der der Madonna della Sedia, nur sieht man dort die heilige Jungfrau im Profil und das Christkind hat eine andere, lebhaftere Bewegung. Auch ist das Bild nicht von runder, sondern viereckter Form.

Um diese Zeit erhielt auch Rafael von den Benedictinern des Klosters zum h. Sixtus in Piacenza den Auftrag, eine Leinwand mit der Mutter Gottes, dem heiligen Papst Sixtus und der h. Barbara zu malen, welche wahrscheinlich, wie Hr. von Rumohr vermuthet [1]), als Umgangsfahne (drappellone) dienen sollte. Daher scheint auch der Meister, ohne vorläufige Studien oder Entwürfe zu machen, von denen sich nicht die geringste Spur vorfindet, das Bild sogleich auf die Leinwand selbst ausgeführt zu haben. Allein

1) Italienische Forschungen II S. 316. III S. 129.

grade durch diese Spontaneität, durch diese lebendige Behandlung gewann wohl das Werk, bei des Meisters vollkommener Herrschaft über seine Kunst, den ihm eigenthümlichen Zauber eines freien Ergusses der Phantasie, einer in das Reich der Wirklichkeit übertragenen Vision. Zwischen den zurückgezogenen Vorhängen, gleichsam aus dem Geheimniss in die Offenbarung hervorschwebend, sehen wir verklärt und von himmlischen Chören im Lichtglanz umgeben, die heiligste Jungfrau, zwar demuthsvoll, aber doch im Bewusstsein ihrer Würde gleich einer Königin in den Räumen des Himmels, ihr göttlich Kind im Arm haltend, durch welches alle Geschlechte der Erde Seligkeit erlangen sollen. Dieses, obgleich in kindlichem Wesen, schaut mit einem Blicke der Allgewalt und der Erkenntniss-Tiefe wunderbar aus dem Bilde. Auf die Mutter mit dem Weltheilande weist nun der links kniende h. Sixtus, als auf den Born aller Gnaden, und scheint Fürbitte einzulegen für seine, ausserhalb dem Bild gedachte Gemeinde. Gegenüber kniet die h. Barbara, jungfräulich und anmuthig nach unten blickend, gleichsam mit weiblicher Holdseligkeit die Zusicherung erhörten Gebetes zu geben. Einen neuen Reiz erhält die hehre, himmlische Scene durch zwei Engelknaben voll holder Unschuld und Seligkeit, die sich unten höchst naiv auf eine Brüstung auflehnen. — Wer vermöchte indessen auszusprechen alle die Schönheit, Würde und überwältigende Macht dieses wahrhaft geistigen, überirdischen Bildes, womit Rafael die grosse Reihe von bildlichen Darstellungen der h. Jungfrau und ihres göttlichen Kindes schloss! — Nur die Bemerkung sei hier noch gestattet, dass grade das letzte der Marienbilder, welches der schöpferische Meister entwarf, und mit dem er den Cyclus dieser Darstellungen versiegelte, die verklärte Mutter Gottes sein musste, wie denn auch sein letztes Bild aus dem Cyclus der Darstellungen aus dem Leben Christi dessen Verklärung zeigt. Es spricht sich in dieser Thatsache, die wir nicht dem blossen Zufalle zuschreiben können, auf schöne Weise aus, wie das Streben des gottbegeisterten Künstlers selbst ein stetes Ringen gewesen nach erklärung

des Natürlichen zum Idealen — und des Menschlichen zum Göttlichen!

Der hohe Ruf, welchen jenes vollendete Kunstwerk erlangte, erwarb ihm bald eine gegen Unbilden gesicherte Stelle auf dem Hauptaltar der Kirche, wo es schon Vasari bewundert, und vor dem sich alle Maler überwunden fühlen mussten. Wenn es indessen einem Coreggio erlaubt war dabei auszurufen: „Auch ich bin Maler!“ so beweisen mehrere von dessen herrlichsten Werken, die sich nun mit Rafael's Bild in einem Raum auf deutschem Boden vereint finden, dass er zwar dabei seine Überlegenheit in einem freudigen Tone seiner Farben und im zauberischen Schmelz seines Helldunkels fühlen konnte, dass er aber, was den erhabenen und geistigen Ausdruck, was Würde und Anordnung, was Zeichnung und so manches andere betrifft, dem Urbinaten die Palme lassen musste. Auch ist vielleicht niemals einem Gemälde eine solche Auszeichnung widerfahren als der Madonna des h. Sixtus. Nachdem nämlich die Stadt Piacenza sich ihrer grössten Zierde entäussert hatte, und das Gemälde nach dem ausdrücklichen Befehl des Churfürsten von Sachsen im Audienzsaal des Palastes zu Dresden der Kiste entnommen und aufgestellt werden sollte, kam man in Verlegenheit es in ein günstiges Licht zu stellen, indem grade die dazu geeignete Wand durch den Thronsessel besetzt war. Sobald dieses der königliche Fürst bemerkte, fasste er voll Eifer eigenhändig den Thron, schob ihn auf die Seite und liess an dessen Stätte die Madonna Rafael's aufstellen. So beugte sich die königliche Majestät vor des Kunstwerks Herrlichkeit!

Für den Cardinal Colonna malte Rafael einen Johannes den Täufer. Er ist im Jünglingsalter dargestellt, nur leicht mit einem Parderfell am Arm und den Lenden umwunden, wie er an einem Quell in der Wüste sitzt und nach dem strahlenden Licht an einem Rohrkreuze hindeutet. Zu diesem Bild hatte Rafael ein meisterliches Studium von grosser Schönheit nach dem Leben gezeichnet, das aber in der Ausführung nicht durchaus mit demselben

Verständniss und mit demselben Schönheitssinn benutzt wurde, daher in dem Gemälde die Hülfe eines Schülers muss angenommen werden. Übrigens zeigt auch das Bild mehr ein Modellstudium als eine historische, ergreifende Darstellung. Allein grade um des schönen nackten Körpers willen wurde bei der seit jener Zeit anhaltenden Vorliebe für das Nackte dem Bild übermässiges Lob zu Theil, haben es die Schüler Rafael's und andere junge Künstler so häufig copirt. Das Original auf Leinwand gemalt erhielt, wie Vasari berichtet, der Arzt Jacopo da Carpi, welcher es sich von dem Cardinal nach einer gelungenen, schwierigen Cur erbat. Nachmals besass es Francesco Benintendi zu Florenz und seit 1589 findet es sich bei den Kunstwerken der Tribune, wo es noch ist.

Ein schon seit langer Zeit gegebenes Versprechen erfüllte endlich Rafael nach manchen Mahnungen, indem er ans Werk ging die Vorhalle, oder Loggia des Palastes seines grossen Gönners Agostino Chigi in Trastevere in Fresco auszumalen. Wie schon erwähnt, hatte er bereits früher im Saale neben jener Halle die Galathea gemalt. In der Loggia sollte er nun die Fabel des Amors und der Psyche darstellen. Bei Apulejus, dem Rafael gefolgt, fängt die Geschichte an mit der Eifersucht der Venus über die Schönheit der Psyche und ihrem Plan zur Rache; erzählt dann, wie Psyche ihre Aufgabe in der Unterwelt bestanden und auf Amor's Bitten von Jupiter zum Olymp erhoben wird; zuletzt wie Psyche in der Götterversammlung Unsterblichkeit erhält und die Feier ihrer Vermählung mit Amor.

Zu den vierzehn Stichkappen des Spiegelgewölbes entwarf Rafael Zeichnungen zu Amorinnen, welche in Anspielung der alles überwindenden Macht der Liebe mit den Attributen der Götter ihr Spiel treiben und nicht wenig zum Schmuck und zur Heiterkeit des Ganzen beitragen. Die zwei grossen Compositionen der Götterversammlung und des Festes behandelte Rafael gleich den Deckenbildern im Zimmer des Heliodor, als seien es aufgespannte Teppiche, wodurch er ein Ansehn grösserer Leichtigkeit erzielte; auch vermied er dadurch jenen Misstand, eine grosse Masse

stark-lebensgrosser Figuren in der Verkürzung von unten nach oben darzustellen, welchem Coreggio bei seinen Kuppelbildern verfallen, und dadurch einen Verstoss gegen die plastische Haltung begangen, die bei der Ausschmückung architektonischer Räume nie ausser Acht gelassen werden sollte. Rafael, mit Arbeiten überhäuft, fertigte wahrscheinlich vertragsmässig nur die Cartons für jene Loggiamalereien, und malte mit eigner Hand, gewissermassen um als Norm zu dienen, nur die eine vom Rücken gesehene Grazie in der Darstellung, wo Amor den Charitinnen seine Geliebte zeigt und für sie der Göttinnen Gabe bittet. Leider vermochte dieses Vorbild nicht den Schülern, welchen Rafael die Ausführung überliess, den Sinn für Schönheit und Leben mitzutheilen, den er in jenem Musterbild so meisterhaft bewährt; denn wenn auch die von ihm gemalte weibliche Gestalt fast über die Grenzen einer strengen Schönheit voll und mächtig gehalten ist, so sind doch Umriss, Modellirung und Färbung so frisch und fein empfunden, dass sie nur hohe Bewundrung erregen. Die Schüler dagegen haben die in den Cartons wahrscheinlich nur flüchtig und breit hingezeichneten Gestalten so ins Massenhafte übertragen, wussten den Umrissen so wenig Zartheit und Leben zu geben, hielten in der Carnation die Mitteltinten so ziegelroth, dass nur die unverwüstbaren hohen Eigenschaften der Originalentwürfe ihnen noch den Reiz lassen konnten, den sie selbst jetzt nach noch andern Entstellungen auszuüben nicht verfehlen. Indessen erwuchsen dem Meister laute Vorwürfe darüber in Rom, und da auch viele Ölbilder aus seiner Werstätte gingen, an denen die Schüler in der Ausführung den grössten Antheil hatten, so entstand die Meinung, Rafael selbst habe in seiner Kunst abgenommen. Dem Meister war dieses Urtheil nicht gleichgültig und er wollte es durch die That widerlegen. Hiezu kam ihm der Auftrag von Seiten des Cardinals Giulio de' Medici, ein Altarblatt mit der Verklärung Christi für sein Bisthum Narbonne auszuführen, um so willkommner, als zu gleicher Zeit sein von Michel Angelo vorgeschobener Nebenbuhler Sebastiano del Piombo gleichfalls von demselben Cardinal

einen ähnlichen Auftrag erhalten hatte. Dieser sollte nämlich ein grosses Altarblatt mit der Auferweckung Lazari malen und der grosse Florentiner hatte ihm hiezu einige noch im Nachlass Lawrence vorhandene Zeichnungen gefertigt, so den trefflichen venetianischen Coloristen mit seiner Erfindungskraft und der Gediegenheit seiner Zeichnung unterstützend. Als man Rafael'n dieses hinterbrachte, antwortete er heiter: „Michel Angelo erzeigt mir eine besondere Gunst, da er mich würdigt mit ihm selbst zu wetteifern, und nicht mit dem Sebastiano" [1]). Das Weitere über die Altartafel der Transfiguration, als der letzten Arbeit des Meisters, soll indessen an gelegenerer Stelle berichtet werden. Hier haben wir zuvörderst einer Thätigkeit Rafael's zu erwähnen, die ihn in der letzten Zeit seines Lebens besonders in Anspruch nahm.

Wir erinnern uns aus dem schon mitgetheilten Briefe des Caelio Calcagnini an Jacob Ziegler, wie Rafael, der für alles entbrannte, was der menschliche Geist Schönes und Grosses auf Erden geleistet hat, besonders aber von der antiken Kunst angezogen sich bemühte, sowohl den Plan der antiken Stadt Rom nach ihren verschiedenen Quartieren aufzunehmen, als auch die antiken Gebäude nach den noch vorhandenen Überresten und den Beschreibungen der lateinischen Schriftsteller in Grund- und Aufrissen wieder herzustellen. Derselbe Calcagnini in der Bewundrung für Rafael's Bemühungen, die überhaupt bei den damaligen Gelehrten Roms die grösste Theilnahme fand, hinterliess noch folgendes Epigramm:

So viel Helden hatten Rom erbaut während so langer Zeit
Und so viel Feinde und so viel Jahrhunderte zerstörten es.
Nun sucht Rom in Rom Rafael und findet es.
Es zu suchen war die Aufgabe eines grossen Mannes, es zu finden eines Gottes.

1) Opere di Ant. Raffaello Mengs p. 105.

Unter den Gelehrten aber, welche dem Studium Rafael's zur Erforschung des antiken Rom besonders behülflich waren, sind wohl vor allen andern der Graf Baldassare Castiglione und der Antiquar Andrea Fulvio zu nennen. Letzterer hat ihn indessen auch bei seinen antiquarischen Unternehmungen benutzt, denn er sagt in der an den Papst Clemens VII gerichteten Vorrede seines Werkes [1]), dass er beschäftigt sei, die antiken Überreste Roms vor Zerstörung zu retten und sie vermittelst der Autorität der Schriftsteller wieder herzustellen; auch habe er in jedem Quartier die antiken Monumente studirt, welche nach seinen Angaben Rafael von Urbino, wenige Tage, bevor er gestorben, mit dem Pinsel gemalt habe. Leider hat er seinem Werke nur diese Notiz, nicht aber den von Rafael entworfenen Plan des antiken Rom, noch die Aufrisse der Gebäude beigegeben.

Dass aber Rafael auch in Auftrag Leo's X einen regelmässigen Plan entworfen hatte und in seiner letzten Lebenszeit mit allem Eifer daran arbeitete, die Stadt Rom nach ihren ehemaligen Quartieren und nach den antiken Monumenten aufzunehmen, und durch Ausgrabungen die einzelnen Gebäude zu studiren und wieder herzustellen, dieses bezeugt, ausser obigen Nachrichten, ein höchst merkwürdiger Brief von Rafael selbst an den Papst. Er beginnt mit einer Klage über die Zerstörungen des antiken Rom, enthält dann eine Übersicht der Eigenthümlichkeiten der Monumente verschiedener Zeitalter, zuerst der antiken Gebäude, dann des frühen Mittelalters im Rundbogen-

1) Antiquitates Urbis per Andream Fulvium Antiquarium R. nuperrime editae. Das Privilegium Clemens VII hat das Datum: die 15. Februarii 1527. fol. — Der Text lautet wörtlich: „Ruinas Urbis . . . . ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quae jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet: priscaque loca per regiones explorans observavi, quas Raphael Urbinas (quem honoris causa nomino) paucis ante diebus quam e vita decederet (me indicante) penicillo finxerat; tametsi nullum ingenium ad attollendam urbem satis est, nec ejus faciem qualis ante fuerit exprimendam."

styl, den wir romanisch oder byzantinisch nennen, den er aber als gothisch bezeichnet nach dem Gebrauch der frühern italienischen Schriftsteller, ferner des Spitzbogenstyls, den er den deutschen nennt, endlich der modernen Bauart. Ferner beschreibt er sehr umständlich die Art, wie er vermittelst einer Boussole, oder eines mit Magnetnadel und Diopterlineal versehenen Messinstruments die Gebäude aufgenommen habe. Der Schluss enthält eine Klage über die fortdauernde Zerstörung der antiken Monumente und angelegentliche Bitte für deren Erhaltung. Dieser Brief, den der Marchese Scipione Maffei besass, wurde zuerst, als sei er vom Grafen Castiglione verfasst, durch die Brüder Volpi in der Ausgabe von dessen Werken zu Padua im Jahr 1733 bekannt gemacht. Allein schon Francesconi [1]) hat in einer besondern Schrift zu beweisen gesucht, dass dieser Brief nur von Rafael sein könne, was jetzt, als durch innere Gründe hinlänglich erwiesen, allgemein angenommen worden ist. Wir glauben hier uns auf die Angabe der drei erheblichsten Gründe beschränken zu können: Erstens sagt der Verfasser, dass er an elf Jahre in Rom sei, was im Jahr 1519 vollkommen auf Rafael, in keiner Weise aber auf den Grafen Castiglione passt, der nur vorübergehend und jedesmal nur kurze Zeit in Rom gelebt. Zweitens zeigt der Verfasser durch die Art, wie er die antiken Gebäude und den Plan Roms aufgenommen, geometrische Kenntnisse, wie man sie bei einem praktischen Architekten, keineswegs aber bei einem Hofmann gewärtigen kann. Drittens sagt der Verfasser, dass er diese Arbeit im Auftrag des Papstes vorgenommen habe, was jedenfalls nur eine Aufgabe für einen in des Papstes Diensten stehenden Architekten oder Geometer war, aber schlechterdings nicht für eine diplomatische Person, wie der damals in Verhandlungen für den Herzog von Mantua in Rom befindliche Graf. Obgleich aus diesen Gründen schon sattsam hervor-

1) Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sia di Raffaello d'Urbino, dall' Abate Daniele Francesconi. Firenze 1799.

geht, dass das Schreiben von Rafael an den Papst gerichtet ist, so verräth doch die Eleganz der Schreibart, dass eine gewandtere Feder als die Rafael's die Abfassung des Briefes übernommen habe. Wir wollen daher gerne mit Andern annehmen, dass hiebei des Grafen schriftstellerisches Talent mitgewirkt hat, ja selbst die Ansicht mit ihnen theilen, dass der gelehrte und liebenswürdige Staatsmann das Unternehmen gemeinschaftlich mit dem Künstler, seinem geliebten Freunde betrieb. Denn in einer Stelle des Briefes wird in der mehrfachen Zahl gesprochen, wie folgt: „Und diesen Weg (der Messung) haben wir befolgt, wie man im weitern Verlauf dieser unserer Beschreibung ersehen wird." Sonst spricht der Verfasser immer nur in der ersten Person des Singularis. Wahrscheinlich hatte der Graf Castiglione die Absicht, gemeinschaftlich mit Rafael eine Beschreibung des antiken Rom zu verfassen, wozu das Schreiben an den Papst als Einleitung dienen sollte. Hier folge nun der Inhalt dieses Berichtes von Rafael an Leo X über die Wiederherstellung der alten Stadt.

An Papst Leo X.

„Es gibt Viele, heiliger Vater, welche mit ihrem beschränkten Verstand die grossen Dinge messend, auch die Heldenthaten der alten Römer und ihre Geschicklichkeit im Aufführen so grosser und prachtvoller Gebäude, wie von ihnen geschrieben steht, vielmehr für fabelhafte Übertreibung, denn für Wahrheit halten. Anders pflegt es mir zu ergehen: Denn betrachte ich in den Überresten, die man noch in den Ruinen Roms sieht, die Göttlichkeit jener Geister der Alten, so scheint es mir nicht unvernünftig zu glauben, dass ihnen viele Dinge leicht waren, die wir nun für unmöglich halten. Da ich nun diese Alterthümer sehr fleissig studirt und nicht wenig Sorgfalt darauf gewendet habe, sie genau zu untersuchen, zu messen und beim Lesen der guten Autoren die Werke mit den Schriften zu vergleichen, so darf ich wohl glauben von der Architektur der Alten einige Kenntniss erlangt zu haben. Dies gewährt mir auf der einen Seite grosse Freude durch die Erkenntniss so herrlicher Dinge, aber auf der andern empfinde ich

nicht minderen Schmerz, wenn ich gleichsam den Leichnam jener edeln Vaterstadt, welche der Welt Königin war, so elend zerrissen und beraubt sehe. Wenn daher die Liebe zum Vaterlande und zu den Eltern für Jedermanns Pflicht gehalten werden muss, so halte ich mich für verpflichtet, alle meine geringen Kräfte aufzuwenden, damit so viel als möglich ein schwaches Bild und gleichsam der Schatten jener Stadt am Leben bleibe, die in Wahrheit die Vaterstadt aller Christen ist, und einst so herrlich und mächtig war, dass die Menschen bereits zu glauben begannen, sie sei allein unter dem Himmel über das Schicksal erhaben, und dem Lauf der Natur entgegen vom Tode befreit und zu ewiger Dauer bestimmt. Daher scheint es, dass die Zeit, den Ruhm der Sterblichen beneidend und ihrer Kraft nicht hinlänglich vertrauend, sich mit dem Schicksal und mit jenen gottlosen und schändlichen Barbaren verbunden habe, damit ihr alles zernagender Zahn, von der Wuth jener Bundesgenossen unterstützt, desto grössere Verheerungen anrichten und mit Feuer, Schwert und Plünderung das alte Rom vollends vernichten möge. So wurden jene berühmten Werke, die gegenwärtig mehr als je schön und blühend wären, durch die schändliche Wuth und die vernichtende Rohheit verruchter Menschen, die vielmehr den Namen reissender Thiere verdienen, verbrannt und zerstört; jedoch nicht so, dass nicht noch die Anlage des Ganzen, aber ohne Zierrathen und so zu sagen, das vom Fleisch entblösste Gerippe des Körpers ziemlich erhalten blieb. Aber warum uns über die Gothen und Vandalen und über andere treulose Feinde beklagen, wenn diejenigen, welche als Väter und Vormünder die armseligen Überreste des alten Roms hätten beschützen sollen, seit langer Zeit zu ihrer Zerstörung beigetragen haben? Wie viele Päpste, heiliger Vater, welche die Würde Ew. Heiligkeit, aber nicht das Wissen derselben besassen, noch Ihren Geist und die gleiche Hoheit des Gemüths, noch jene Huld, die Ihnen Ähnlichkeit mit Gott erwirbt; wie viele Päpste, sage ich, haben nicht antike Tempel, Statuen, Bögen und andere herrliche Gebäude zerstören lassen! Wie viele haben nicht

gestattet, dass, nur um Pozzolanerde zu erhalten, ihre Fundamente aufgegraben wurden, wodurch kurze Zeit darauf die Gebäude einstürzten! Wie viel Kalk ist nicht aus Statuen und andern antiken Bildwerken gebrannt worden! Denn ich darf wohl zu sagen mich erkühnen, dass dieses ganze neue Rom, das wir jetzt sehen, in seiner ganzen Grösse und Schönheit, in seinem Schmuck mit Palästen, Kirchen und andern Gebäuden, wie es vor uns liegt, durchaus mit Kalk von antikem Marmor gebaut worden sei. Nicht ohne vielen Kummer kann ich dessen gedenken, dass, seit ich in Rom bin, — es sind noch nicht elf Jahre — so viele schöne Denkmäler, wie die Pyramide, die in der Via Alessandrina stand, der unglückselige Bogen und so viele Säulen und Tempel zerstört worden sind, insbesondere aber vom Herrn Bartolomeo della Rovere. Es darf also, heiliger Vater, nicht zu den letzten Gedanken Ew. Heiligkeit gehören, Sorge zu tragen, dass die wenigen Reste dieser alten Mutter des Ruhms und der Grösse Italiens, zum Zeugniss des Werthes und des Vermögens jener göttlichen Geister, deren Erinnerung zuweilen jetzt noch unter uns lebende Geister zu höherer Fähigkeit entflammt, nicht von den Schlechten und Unwissenden vernichtet oder beschädigt werden. Denn nur allzuviele Beleidigungen sind bis jetzt an jenen Seelen verübt worden, die mit ihrem Blute der Welt so hohen Ruhm gebaren. Ew. Heiligkeit aber suche vielmehr, die Vergleichung mit den Alten lebendig erhaltend, sie zu erreichen, sie zu übertreffen durch Aufführung grosser Gebäude, durch Pflege und Begünstigung der Talente, durch Erweckung des Geistes, durch Belohnung würdiger Bemühungen und durch Verbreitung des heiligen Friedens unter den christlichen Fürsten. Denn wie die Trübsale des Krieges Zerstörung und Untergang aller Künste nach sich ziehen, so erzeugen Friede und Eintracht die Glückseligkeit der Völker und die löbliche Musse, durch die wir uns jener befleissigen und den Gipfel der Vortrefflichkeit zu erreichen vermögen, auf den man mit dem göttlichen Rath Ew. Heiligkeit allgemein in unserm Zeital-

ter zu gelangen hofft; und dies heisst wahrhaft gnädiger Oberhirt, ja vielmehr bester Vater der ganzen Welt sein.

Da mir also von Ew. Heiligkeit befohlen worden ist, einen Plan von dem antiken Rom, insoweit man es noch erkennen kann, zu fertigen, so habe ich vermittelst dessen, was noch gegenwärtig die Gebäude mit jenen Überresten zeigen, zu erkennen gesucht und gefunden, dass sie mittelst sicheren Anzeigen unfehlbar wieder in ihrer vormaligen Gestalt hergestellt werden können, wenn man die nicht sichtbaren und zu Grunde gegangenen Theile den noch stehenden und sichtbaren entsprechend darstellt, und den möglichsten Fleiss verwendet, um den Willen Ew. Heiligkeit zu befriedigen. Obgleich ich das, was ich vorzutragen gedenke, aus mehreren lateinischen Schriftstellern genommen habe, so folgte ich doch unter ihnen vornehmlich dem [1]) . . . . . , der, weil er unter die letzten gehört, auch von den letzten Werken Nachricht zu geben vermag. Da es vielleicht Ew. Heiligkeit als eine schwierige Sache erscheinen könnte, die antiken Gebäude von den modernen, oder die ältesten von den minder alten zu unterscheiden, so werde ich auch die alten Strassen nicht übergehen, um keinen Zweifel in Ihrer Seele zu lassen. Vielmehr behaupte ich, dass man jenes mit leichter Mühe vermag; denn in Rom befinden sich drei Arten von Gebäuden. Zu der ersten gehören die aus dem frühsten und spätern Alterthume, im Fortgang der Zeit bis zur Zerstörung und Verwüstung Roms durch die Gothen und andere Barbaren; zu der zweiten die aus dem Zeitraume der Oberherrschaft der Gothen über Rom und der zunächst folgenden hundert Jahre; und zu der dritten die aus der Epoche von da an bis auf unsere Zeit. Die modernen und in unsern Zeiten errichteten Gebäude sind sehr deutlich zu erkennen, sowohl ihrer Neuheit wegen, als dadurch, dass sie weder den schönen Styl aus der Zeit der Kaiser, noch den rohen und schlechten Geschmack der Zeit der Gothen zeigen; dergestalt dass, obgleich sie dem Zeitraume nach wei-

1) Der Abdruck des Briefes hat hier eine Lücke.

ter anseinander, sie sich doch ihrer Beschaffenheit nach sehr nahe stehen, daher gleichsam den Platz zwischen beiden einnehmen. Aber die aus den Zeiten der Gothen, obgleich der Zeit nach denen aus den Zeiten der Kaiser die nächsten, sind doch von ihnen in Hinsicht der Beschaffenheit gänzlich verschieden, und bilden gleichsam zwei Extreme mit denselben, zwischen denen die neusten sich in der Mitte befinden. Es ist also nicht schwer die Gebäude aus den Kaiserzeiten zu erkennen, welche die herrlichsten, und mit grosser Kunst in einem schönen Styl der Architektur ausgeführt sind, und diese gedenke ich allein darzustellen. Auch darf bei niemand ein Zweifel entstehen, als ob unter den antiken Gebäuden die spätern minder schön, oder minder gut verstanden seien; denn alle zeigen den nämlichen Styl. Und obgleich von den Alten selbst viele Gebäude erneut wurden, wie man liest, dass an demselben Orte, wo das goldene Haus des Nero stand, später die Termen und das Haus des Titus und das Amphitheater erbaut ward, so zeigten sie doch denselben Styl mit denen vor den Zeiten des Nero errichteten und denen mit dem goldenen Haus gleichzeitigen. Zwar waren die Wissenschaften, die Bildhauerkunst, die Malerei und fast alle übrige Künste längst in Verfall gerathen, und sanken immer tiefer bis zur Zeit der spätern Kaiser herab; aber die Architektur erhielt sich in dem nämlichen guten Geschmack, in dem man zuvor zu bauen pflegte, und sie war unter allen Künsten die letzte, welche verloren ging. Dieses lässt sich aus vielen Denkmälern, und unter andern aus dem Bogen Constantin's erkennen, der schön und gut in Allem erscheint, was die Baukunst anbelangt; dagegen sind die Sculpturen daran unbeholfen und ohne alle Kunst und Trefflichkeit. Aber diejenigen, die sich an demselben aus den Zeiten Trajan's und des Antoninus Pius befinden, sind vortrefflich und zeigen einen vollkommnen Styl. Das Gleiche sieht man in den Termen des Diocletian, wo die Sculpturen äusserst roh und schlecht sind und die daselbst befindlichen Reste von Malereien stehen ausser allem Vergleich mit denen aus den Zeiten des Trajan und des Titus; jedoch ist

die Architektur edel und gut verstanden. Nachdem aber Rom von den Barbaren gänzlich zerstört und verbrannt worden war, scheint bei dem Brand und der traurigen Verwüstung der Gebäude auch die Baukunst zu Grunde gegangen zu sein. Denn da sich das Glück der Römer so sehr verändert hatte, und an die Stelle unendlicher Siege und Triumphe — Trübsal und elende Sklaverei getreten waren, so veränderte sich sogleich mit dem Glück, die Art zu bauen und zu wohnen, gleichsam als ob es denjenigen, die nun unterjocht und Knechte der Barbaren geworden waren, nicht zieme auf dieselbe Weise und mit derselben Pracht zu wohnen als zur Zeit, in welcher sie die Barbaren unterjocht hatten. Die Bauart jener Zeit erscheint mit der vormaligen in einem eben so auffallenden Gegensatz, wie die Freiheit zur Sklaverei, und gestaltete sich, ihrer Armseligkeit entsprechend, ohne Ebenmass und ohne die mindeste Anmuth. Es scheint, als ob die Menschen dieser Zeit mit der Freiheit alle Fähigkeit und Kunst verloren hätten. Denn sie wurden so ungeschickt, dass sie keine Backsteine, geschweige denn irgend eine Art von Zierrathen zu verfertigen verstanden. Sie schlugen von den antiken Mauern die Bekleidungen herunter, um Backsteine zu erhalten, zerstiessen den Marmor und brauchten ihn zum Mörtel, wie man gegenwärtig an dem, Torre della Milizia genannten Thurme sieht. So fuhren sie eine geraume Zeit mit jener Unwissenheit fort, die man in allen Werken jener Zeit bemerkt, und es scheint, dass diese fürchterliche und schreckliche Zerstörung und Verwüstung nicht nur nach Italien kam, sondern sich auch nach Griechenland verbreitete, wo sich einst die Erfinder und vollkommenen Meister aller Künste befanden. Daher entstand auch dort ein äusserst schlechter und werthloser Geschmack in der Malerei, Sculptur und Architektur. Darauf schien es, als ob die Deutschen anfingen die letztgenannte Kunst wieder ein wenig zu erwecken. Aber sie waren in den Zierrathen geschmacklos, und weit entfernt von dem schönen Styl der Römer. Diese zeigen nebst der Anlage des ganzen Gebäudes schöne Gesimse, Friese, Architrave und Säulen mit zierlichen Capitä-

len und Basen und nach dem Masstabe der Verhältnisse des Mannes und der Frau. Aber die Deutschen (deren Geschmack noch an vielen Orten dauert) machten oft als Zierrath eine kleine zusammengekauerte und schlecht gearbeitete Figur zum Tragstein eines Gebälkes, und bizarre Figuren und Thiere und geschmackloses Laubwerk wider alle Ordnung der Natur. Auch hatte ihre Baukunst den Ursprung, dass sie von den unbeschnittenen Bäumen entlehnt war, welche, wenn die Äste gebogen und zusammengebunden werden, Spitzbögen bilden. Obgleich nun dieser Ursprung nicht ganz verwerflich sein dürfte, so ist er doch schwach; denn die Hütten mit eingeklammerten Balken und Pfosten gleich den Säulen, mit Decken und Giebeln, wie sie Vitruv als den Ursprung der dorischen Ordnung beschreibt, sind weit haltbarer, als die Spitzbögen, welche zwei Mittelpunkte haben. Daher gewährt, nach den Grundsätzen der Mathematik, ein Rundbogen, dessen ganze Linie aus einem Mittelpunkte gezogen wird, eine weit bessere Stütze als ein Spitzbogen, der ausser seiner Schwäche, auch unserm Auge, dem die Vollkommenheit des Zirkels gefällt, minder angenehm erscheint; so sieht man auch, dass die Natur fast keine andere Form als diese sucht. Aber es ist weder nöthig von der römischen Baukunst im Vergleich mit der barbarischen zu sprechen, da beide einen so auffallenden Unterschied zeigen, noch ihre Regeln zu beschreiben, da Vitruv von denselben so trefflich geschrieben hat. Es gnügt zu wissen, dass die römischen Gebäude bis zur Zeit der letzten Kaiser stets nach guten Grundsätzen der Architektur aufgeführt wurden, und daher übereinstimmend mit den älteren waren; sie lassen sich also ohne Schwierigkeit von denen aus der Zeit der Gothen und den noch viele Jahre später erbauten leicht unterscheiden; denn beide bilden gleichsam zwei Extreme und einen völligen Gegensatz. Auch hat es keine Schwierigkeit, sie von unsern modernen Gebäuden, die durch viele Eigenthümlichkeiten und durch ihre Neuheit insbesondere sehr kenntlich sind, zu unterscheiden. Nachdem ich also zur Genüge erklärt habe,

welche antike Gebäude diejenigen sind, die ich Ew. Heiligkeit, Dero Verlangen gemäss, anschaulich zu machen gedenke und wie leicht es sei dieselben von den übrigen zu unterscheiden, so bleibt mir noch übrig über das von mir bei ihrem Ausmessen und Aufnehmen beobachtete Verfahren zu reden, damit Ew. Heiligkeit zu ermessen vermögen, ob ich das eine wie das andere richtig geleistet habe, und damit Dieselbe erkenne, dass ich in der folgenden Beschreibung nicht durch das Ungefähr und blosse Praktik, sondern durch richtige Grundsätze geleitet worden bin.

Da ich bis jetzt weder geschrieben gefunden noch vernommen habe, dass die Art mit der Magnetnadel zu messen, deren ich mich zu bedienen pflege, bei irgend einem Alten vorkommt, so halte ich dieselbe für eine Erfindung der Neuern, und will daher, um auch hierin dem Befehl Ew. Heiligkeit zu gehorchen, ausführlich angeben, wie man verfahren muss, bevor zu anderm übergegangen wird. [1]). .

. . . . . .

Kurz, auf diese drei Arten kann man auf das Genauste alle Theile des Gebäudes von Aussen und von Innen aufnehmen. Wir haben diesen Weg befolgt, wie man aus dem ganzen Fortgang unserer Beschreibung sehen kann; und da es nun Zeit sein wird, zu derselben den Anfang zu machen, so füge ich hier zuerst die Zeichnung eines Gebäudes in allen drei oben erwähnten Arten bei, um das von mir Gesagte deutlich zu machen. Sollte ich im Übrigen so viel Glück haben, als mir dadurch wird, Ew. Heiligkeit, dem ersten und höchsten Fürsten der Christenheit, zu dienen und zu gehorchen, so könnte ich mich den glücklichsten Ihrer ergebensten Diener nennen. So werde ich stets die dankbare Anerkennung aussprechen, dass mir die Gelegenheit zu mei-

1) Hier folgt im Text die weitläufige Beschreibung des beim Messen der Gebäude üblichen Verfahrens und wie eine architektonische Aufnahme in drei Theilen bestehe: nämlich dem Grundriss, dem Aufriss und dem Durchschnitt, welche ich hier weglasse und auf den Originaltext, Anhang XIII verweise.

nem Glücke durch Ew. Seligkeit geworden ist, der ich in tiefster Unterthänigkeit die Füsse küsse."

Dem Abdruck des Briefes ist die Notiz beigefügt: „Die Zeichnung und die Beschreibung des antiken Rom fehlen." Da nun auch Andreas Fulvius der Ausgabe seines Werkes vom Jahr 1527 keinen Plan des antiken Roms, noch Abbildungen von antiken Gebäuden beigegeben hat [1]), und sich unter den architektonischen Zeichnungen Rafael's im Besitz des Hrn. Coke in Holkham eben so wenig solche befinden, die Monumenten des antiken Rom entnommen wären [2]), so bleibt uns nur noch die Aussicht übrig, einige unter denen zu finden, welche einst Baron von Stosch in Florenz besessen [3]), von denen ich aber nicht erfahren konnte wohin sie gekommen. Übrigens sind von Rafael's architektonischen Zeichnungen folgende Kupferstiche auf uns gekommen: Die Abbildung des Tempels der Fortuna von Nic. Beautrizet 1550, und die Façade mit den Caryatiden aus der Villa Mattei von Marc Antonio [4]).

Aber nicht allein auf Rom und dessen Umgebungen beschränkten sich die Nachforschungen Rafael's; der rege

1) Es wäre noch zu untersuchen, ob vielleicht einige der Holzschnitte mit Abbildungen antiker Monumente Roms in der Venetianischen Ausgabe der „Antichità di Roma" des Andrea Fulvio vom Jahr 1588 nach Rafaelischen Zeichnungen gemacht wären.

2) Siehe im Verzeichniss der Zeichnungen Rafael's No. 458.

3) Winkelmann Anmerkungen über die Baukunst der Alten S. 375. „Ich habe Zeichnungen des grossen Rafael von dem Tempel zu Cori vor Augen, welcher gezeichnet und genau ausgemessen worden, da derselbe weniger als jetzo gelitten hatte," und in der Anmerkung 130: „Diese Zeichnungen befanden sich nebst andern von alten Gebäuden genommenen im Museo des berühmten Herrn von Stosch und machen einen Band von etlichen und zwanzig Stücken aus."

4) Bartsch P. G. XV p. 268. No. 99 und XIV. No. 538.

Eifer und die Liebe zu den antiken Kunstwerken bewog den bewundrungswürdigen Mann, Zeichner nach allen Theilen Italiens und bis nach Griechenland zu senden, um Studien nach den antiken Monumenten zu erhalten und seine Kenntniss darin zu erweitern. Zum Erweis für diese Angabe Vasari's könnte man erinnern an die Abbildung der Basis der Theodosischen Säule in Constantinopel, welche ein alter Kupferstecher jener Zeit mit der Nachweisung bekannt machte, dass sie an Rafael sei gesendet worden; so wie an die Abbildung des köstlichen Basreliefs mit den Amorinen, ehedem in S. Vitale zu Ravenna, von Marco Ravegiano im Jahr 1519 gestochen [1]). Dass Rafael selbst Studien nach antiken Bildwerken gemacht habe, scheinen mehrere Blätter zu bezeugen, obgleich anzunehmen ist, dass ihm bei den grossen, ununterbrochenen Arbeiten in Rom nur wenig Musse hiezu übrig geblieben. Indessen befindet sich in der Sammlung der Zeichnungen des Herzogs von Devonshire ein römischer Kaiser in Rüstung, und im Nachlass Lawrence der Torso einer Venus, welche beide Zeichnungen so sehr in der geistreichen Art des Meisters behandelt sind, dass man sie ihm mit Sicherheit zuschreiben darf. Auch mehrere Kupferstiche nach antiken Sculpturen von Marc Antonio und seinen Schülern sollen nach Zeichnungen Rafael's ausgeführt sein. Z. B. die Statue der Ariadne und das Basrelief mit den zwei Faunen, die einen Knaben im Korb tragen [2]).

Des grossen Urbinaten universeller Geist, welcher das ganze Bereich der bildenden Kunst umfasste, führte ihn auch zu kunsthistorischen Studien, und sie nahmen sein Interesse so sehr in Anspruch, dass er selbst darin etwas zu leisten gedachte, wozu seine Stellung ihm auch besondere Mittel darbot. Er hinterliess selbst eine Schrift mit kunsthistorischen Notizen, welche, wie Vasari bezeugt, ihm bei seinem Werke der Künstlerbiographien von grossem

1) Bartsch P. G. XV p. 57. No. 4 und XIV No. 242.

2) Derselbe das. XIV No. 199 und No. 230.

Nutzen war [1]). Leider scheint diese Schrift zu Grunde gegangen zu sein und alle Hoffnungen, diese Reliquie wieder aufzufinden, müssen wir aufgeben, da wir gar keine weitere Nachricht darüber besitzen und alle Nachforschungen deswegen fruchtlos geblieben sind.

Bis hierher sahen wir Rafael thatkräftig in alle Zweige der bildenden Kunst eingreifen, wie er bald mit schöpferischem Geiste nie gesehene Schönheiten ins Dasein ruft, oder bei anhaltenden Studien untergegangene Schätze ans Licht hebt und zu neuem Leben erweckt; wir sahen, wie er mit Liebe und Kraft, mit Einfalt, Bescheidenheit und doch in höchster Fülle des Geistes, wie er bei der grössten Besonnenheit und doch voll Begeisterung stets in einer höhern Welt lebte und webte, wie er von ungewöhnlicher Gunst des Glücks begleitet ein Lichtpunkt in einem der edelsten Wirkungskreise des menschlichen Geistes, eine Freude der Mit- und Nachwelt geworden. In dieser höchsten Blüthe begleiten wir ihn zu seinen letzten Werken.

Einen bedeutenden Auftrag erhielt noch Rafael zur Ausmalung des grossen Saales, welcher zu den päpstlichen Zimmern im Vatican führt. Er sollte darin die Begründung der sichtbaren Oberherrschaft der Kirche in den bedeutendsten Begebenheiten aus dem Leben Constantin's des Grossen darstellen. Hiezu hatte er schon einige Entwürfe und den Carton zur Schlacht Constantin's gegen Maxentius vollendet, und wollte bei der Ausführung, vielleicht in Nachahmung des Sebastiano del Piombo [2]), oder um seiner

1) Vasari IX p. 129. „Nel che fare mi sono stati come altrove si è detto, di non piccolo ajuto gli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico Ghirlandaj e di Raffaello da Urbino.“ Wenn Vasari sich auf eine frühere Stelle bezieht, worin von jenen Schriften die Rede war, so findet dieses seine Anwendung nur auf die der beiden ersten Künstler; von des Rafael Schrift geschieht nirgends mehr Erwähnung. Am wahrscheinlichsten ist, dass Giulio Romano sie besessen.

2) Dieser hatte nach einem Carton des Michel Angelo in der Capelle Borgherini in S. Pietro in Montorio eine Geisslung Christi in Öl auf die Mauer gemalt, welche grossen Beifall erhielt und noch verdient.

Malerei die höchst mögliche Vollendung zu geben, sich statt des Fresco der Ölfarben bedienen. Er liess daher den Bewurf einer Wand dazu vorbereiten und durch Giulio Romano und Gio. Francesco Penni [1]) zwei allegorische Figuren der Gerechtigkeit und Sanftmuth als Versuch auf obige Weise ausführen. Da indessen unter seiner Leitung das Werk nicht weiter gedieh und erst unter Papst Clemens VII durch seine Schüler ausgeführt wurde, so werden die näheren Angaben darüber erst im nächsten Abschnitte folgen.

Wir treten nun vor das schon erwähnte Altarblatt der Verklärung Christi, welches Rafael, eingedenk des erfahrenen Tadels, in allen Haupttheilen mit eigener Hand zu der ihm höchst möglichen Vollendung zu bringen gedachte. Der Meister hatte seinen Gegenstand folgendermassen aufgefasst: Im obern Theil des Bildes schwebt, nach altchristlichem Typus, Christus verklärt den Blick gen Himmel gerichtet. Zu seinen Seiten Moses und Elias, welche durch Gesetz und Prophezeihung auf den Messias hingedeutet, und nun nach langem Harren mit ihm reden „von dem Ausgang, welchen er solle erfüllen zu Jerusalem." Auf dem Berge Tabor selbst aber liegen vom Glanze geblendet die drei zu Zeugen erwählten Jünger Petrus, Jacobus und Johannes, wo sie die Stimme von oben vernahmen: „Dies ist mein lieber Sohn, den sollt ihr hören." Wie nun hier die menschliche Natur in Christus verklärt erscheint, so zeigt sich in dem untern Theil des Gemäldes die menschliche Natur in dem Dämonischen in ihrer tiefsten Zerrüttung. Von der rechten Seite her bringt ein Vater von Freunden umgeben seinen vom bösen Geiste besessenen Sohn, um bei Jesus Hülfe zu suchen, wendet sich aber, als er ihn nicht findet, dringend an die am Berge verweilenden Jünger. Diese dagegen, da sie den Kranken nicht zu heilen vermochten, weisen vertröstend hinauf nach ihrem Meister. Von ergreifender Wahrheit ist der Ausdruck des Gewalt-Erleidens von böser Macht in dem Dämoni-

1) Vasari im Leben des Giulio Romano VI p. 202.

schen, sein verirrter Blick, das Aufschwellen der Muskeln und seine krampfhafte Bewegung. Nicht minder lebendig dargestellt sind der geängstigte, Hülfe suchende Vater, welcher mit ergreifender Geberde die Jammergestalt seines Kindes mit beiden Händen fassend vorhält, und die mitleidenden Freunde. Besonders aber in die Augen fallend ist die schöne, mächtige Gestalt der im Vorgrund knienden Frau, welche nach dem Knaben hinzeigend, wie mit edelm Zürnen und einem ergreifenden Schrei um Hülfe für den Leidenden, sich nach den Jüngern wendet. Einer derselben, welcher in den heiligen Büchern geforscht, scheint durch seine Geberde zu bezeugen, dass er nicht zu helfen vermöge. Eine noch ausgezeichnetere, würdigere Gestalt ist der Apostel in rothem Gewande, der zuversichtlich hinauf nach Christus zeigt. So sehr indessen auch in diesem Theil des Bildes das Dramatische der Behandlung hervorgehoben ist und das Interesse des Beschauers in Anspruch nimmt, so zieht doch der obere Theil (wenn man das Bild von der gehörigen Entfernung betrachtet) durch seine lichtvolle Erscheinung vor Allem das Auge auf sich und stellt sich als das Höchste und Wichtigste, als das wahre Licht der Welt dar.

Andere hohe Eigenschaften des Werkes sollen später im zweiten Theil noch hervorgehoben werden, einige demselben gemachte Vorwürfe ihre Entgegnung finden, wo dann auch die zwei dem Bilde der Transfiguration beigefügten Figuren anbetender Diaconen zur Sprache kommen werden. Hier stehe nur noch Folgendes die allgemeine Auffassung des Gegenstandes betreffend: So ehrenwerthe Vorbilder auch Rafael in der alt-typischen, symbolischen Darstellungsweise der Verklärung Christi vor Augen kann gehabt haben, an die er sich auch strenge gehalten, so hat er dieselbe doch mit unübertroffener Meisterschaft behandelt und das höchste Ideal, welches der menschliche Geist sich bildlich zu vergegenwärtigen vermag, vollkommener als irgend ein anderer Meister der Kunst erreicht. Im untern Theile hingegen, als dem Gegensatz zum Himmlischen, hat er

auf eben so meisterliche Weise die menschliche und dämonische Seite veranschaulicht. Dieses Oben und Unten erscheint aber in dem Bilde in dem innersten Zusammenhang, durch Darstellung der gefallenen Menschheit und des ihr gesandten Heilandes, des Sohnes Gottes. Der Meister lässt uns einen Blick in den geistigen Abgrund werfen, aber erhebend öffnet er uns auch die Aussicht auf die göttliche Hülfe, auf das Band der Wiedervereinigung mit dem ewigen Vater. So schliesst dieses den höchsten Kunstanforderungen genügende Werk Rafael's würdig die Reihe seiner ausserordentlichen Schöpfungen, und verdient vollkommen die hohe Bewundrung, welche ihm seit drei Jahrhunderten die ganze gebildete Christenheit gezollt.

Noch hatte Rafael diese Altartafel nicht ganz vollendet, als er plötzlich inmitten seiner rastlosen Thätigkeit, in der Blüthe seines männlichen Alters, sein zeitliches Ende nahen fühlte. Wahrscheinlich hatte er sich bei seinen Untersuchungen und Aufnahmen in Roms Ruinen ein heftiges Fieber zugezogen. Sein zarter Körperbau, durch die unausgesetzten Anstrengungen seines überlegenen Geistes zu hoher Reizbarkeit gestimmt, unterlag, wie bei so manchen der edelsten Menschen, die in der Gluth ihrer Begeisterung ihres Körpers nicht schonten, dem ersten physischen Unfall [1]). Doch ordnete er zuvor noch seine weltlichen Angelegenheiten. Das Mädchen seiner Zuneigung versorgte er reichlich. Zu Haupterben ernannte er, wie es scheint, seine Verwandten in Urbino; das Vermögen des Vaters Giovanni aber kam nach dessen Verfügung an die Brüderschaft von S. Maria della Misericordia [2]). Den Cardinal da Bibiena soll er sein Haus in Rom vermacht haben (?) und seinen Schülern Giulio Pippi und Gio. Francesco Penni, die er gleich Söhnen gehalten hatte, hinterliess er alles was er an

1) Über abweichende Angaben der Ursache von Rafael's Tod siehe den Anhang XVI.

2) Siehe Anhang I Artikel Rafael.

Gegenständen der Kunst besass. Zugleich ertheilte er ihnen den Auftrag, mit Genehmigung der Besteller die von ihm nun angefangenen Arbeiten zu vollenden. Seine Grabstätte und Capelle hatte er sich schon früher im Pantheon gewählt und bereits eines der darin befindlichen Tabernakel herstellen lassen. Unter der Nische wurde nach seiner Angabe ein kleines Gewölbe zur Grabesgruft angebracht, und vor dieses kam der Altar zu stehen, eine Disposition, welche Rafael im Pantheon zuerst eingeführt, wie uns die Abbildung des Innern desselben von Giuliano da San Gallo belehrt, die sich in der Bibliothek Barberini befindet, denn hier sind noch die antiken Postamente für die Götterbilder zu sehen, die ehedem in den Tabernakeln standen. Rafael ordnete weiter an, dass auf dem Altar, oder vielmehr weiter rückwärts auf sein Grab, eine Marmorstatue der h. Jungfrau solle errichtet werden, deren Ausführung er dem Lorenzetto anvertraute. Zur Unterhaltung der Capelle und zur Unterstützung des Capellans, der den Altar versorgen und jährlich einige Seelenmessen für ihn lesen sollte, bestimmte er 1000 Scudi zum Ankauf eines Hauses, dessen Einkünfte der Kirche zu besagten Zwecken zu gute kämen. Als Testamentsvollstrecker ernannte er den Kanzleipräsidenten Baldassare Turini aus Pescia und den päpstlichen Kammerherrn Gio. Battista Branconio aus Aquila, beide seine vieljährigen Freunde. Nachdem er auf diese Weise seine weltlichen Angelegenheiten geordnet hatte, empfing er als ein gläubiger Christ die Sacramente seiner Kirche und empfahl sich der Gnade Gottes.

Indessen war die Bestürzung in Rom über die gefährliche Wendung, welche die Krankheit Rafael's so schnell genommen, allgemein; denn nicht nur seine Schüler und nächsten Freunde empfanden tief, welcher Verlust sie bedrohe, sondern die gesammte Einwohnerschaft erschrak bei dem Gedanken ihren Hoffnungen und den hohen Erwartungen, die der gefeierte Meister für die Verherrlichung Roms gegeben, mit einmal entsagen zu müssen. Am schmerzlichsten empfand es der Papst, dessen Kunstliebe in Rafael's schöpferischem Geiste beständig neuen Stoff zu grossen

Plänen fand. Auch sendete er während der vierzehntägigen Krankheit öfters zu ihm hin, liess sich nach seinem Zustande angelegentlichst erkundigen und gab ihm mehrfache Beweise seiner Huld, um ihn aufzurichten und zu erheitern. Wie erschrak er aber, als er die Nachricht erhielt, dass Rafael durch den Tod dem Leben entrissen worden, wobei sich kurz zuvor der auffallende Umstand ereignete, dass der von Rafael erbaute und von dem Papst bewohnte Theil des Vatican zu weichen anfing [1]), er sich daher eiligst in andere Zimmer des Palastes begeben musste. Rafael starb nach einem irdischen Leben von 37 Jahren an dem Festtage seiner Geburt, an dem Charfreitage des Jahres 1520.

Der Schmerz um den unvergleichlichen Künstler war unaussprechlich. Auf einem Katafalk, von Wachskerzen umgeben, wurde er in seinem Hause ausgestellt, auf dass Alle, die den göttlichen Mann gekannt, noch einmal dessen theuere Züge betrachten, ihm die letzten Beweise der Liebe erzeigen könnten. Hinter dem Todtenbette des Verklärten stand das Bild einer höhern Verklärung; das letzte Werk seiner Hände, welches beredter als alle menschlichen Worte des Künstlers hohen Werth und den unersetzlichen Verlust offenbar vor Augen stellte. Vom Platz der Peterskirche nach dem Pantheon begleitete ihn eine unzählige Menge von Freunden und Künstlern auf dem letzten Wege, wo kein Auge thränenlos, kein Herz ohne tiefen Antheil und

1) Paris de Grassis, Ceremonienmeister Leo X, berichtet in seinem Tagebuch, MS. in der Bibliothek Barberini No. 1100 p. 348: „Die Jovis Sancta anni 1520: Papa descendit ad Logiam per scalas aularum Papae Innocentii supra porticum Sancti Petri, et pervenit pedester usque ad portam logiarum, ubi legitur processus, et haec via nunc facta est, quia alia via est interrupta propter fabricas novas . . . mandatum demum factum fuit in aulis superioribus Papae Innocentii, ubi nunc Papa inhabitat propter ruinam praedictam.“ Siehe auch weiter unten den Brief an Antonio di Marsilio in Venedig.

wahre Trauer blieb. An geweihter Stelle angekommen wurde nun die verwesliche Hülle in das Gewölbe hinter dem Altar, in der Nähe der Gruft beigesetzt, in welche kurz zuvor die mit Rafael verlobte Maria da Bibiena zur Ruhe gesenkt worden war.

Zu der einen Seite von Rafael's Grab wurde ihm die von seinem Freunde Pietro Bembo verfasste lateinische Grabschrift [1]) gesetzt, die verdeutscht also lautet:

Gott dem Allmächtigen, Allgütigen.
Rafael Santi dem Sohn des Johannes aus Urbino,
Dem grössten Maler, der mit den Alten wetteiferte,
In dessen lebendigen Bildern
Du bei der Betrachtung
Das Bündniss der Natur und Kunst
Leicht erkennst.
Er verherrlichte den Ruhm Julius II und Leo X
Durch seine Werke in der Malerei und Baukunst.
Lebte XXXVII volle Jahre.
Starb an dem Tage an dem er geboren war
Am VI April MDXX.

Dies ist Rafael durch den, da er lebte, die Mutter Natur Besiegt zu werden fürchtete — zu sterben, da er starb.

Dieser Grabschrift gegenüber erhielt Rafael's Braut Maria Bibiena folgende Gedächtnisstafel:

Gott dem Allmächtigen, Allgütigen.
Der Maria Bibiena des Antonius Tochter, seiner Braut,
Welche freudiger Hochzeit durch den Tod entrissen,
Und welche, ehe die bräutlichen Fackeln ihr leuchteten,
Als Jungfrau emporstieg,

1) Siehe Anhang XVI, wo noch weitere Auskunft über Rafael's Grab und dessen Aufdeckung im Jahr 1833.

Haben Balthasar Turini aus Pescia,
Datarius Leo's X,
Und Johann Baptist Branconio aus Aquila,
Päpstlicher Kammerherr,
Ihr der Würdigen, dieses Denkmal, zufolge des Testaments,
gesetzt
Unter Vorsorge des Hieronymus Vagnini aus Urbino
Eines Verwandten Rafael's,
Der auch das Vermögen dieser Capelle
Aus eignen Mitteln vermehrte.

Zum Schluss möge hier noch ein sehr interessanter Bericht über Rafael's letzte Thätigkeit, seinen Tod und die Trauer um ihn, eine Stelle finden, welcher in einem Brief enthalten ist, den wenige Tage nach dem Ereigniss ein in Rom befindlicher venetianischer Edelmann, Marc Antonio Michiel de Ser Vettor, an Antonio di Marsilio in Venedig richtete [1]), und der folgende Stelle enthält:

. . . . . „Am stillen Freitag, Nachts, als der Sonnabend herankam, um 3 Uhr [2]), starb der edle und vortreffliche Maler Rafael aus Urbino zum allgemeinen Leidwesen, besonders der Gelehrten, für welche er mehr noch als für andere, obgleich auch für Maler und Architekten, in einem Buche, wie Ptolomäus das Weltgebäude, so er die alten Gebäude Roms aufzeichnete und dabei die Verhältnisse, Formen und Verzierungen derselben so genau angab, dass wer es gesehen gewissermassen behaupten könnte, das alte Rom gesehen zu haben. Die erste Region hatte er bereits vollendet. Er stellte nicht nur die Grundrisse und die Lage der Gebäude dar, welche er mit grosser Mühe und Kunst nach den Ruinen aufgenommen hatte, sondern auch

1) Zuerst abgedruckt in der Notizia d'opere di disegno da un Anonimo etc. da D. Jacopo Morelli. Bassano 1800. p. 210. Note 128.

2) Zwischen 9 und 10 Uhr Abends nach unserer Zeitrechnung.

die Aufrisse mit allen Zierrathen, welche er, wenn keine Bruchstücke mehr vorhanden waren, nach den Angaben des Vitruv, nach den Regeln der Baukunst und den Beschreibungen alter Schriftsteller auf das sorgfältigste zeichnete. Nun hat der Tod dies schöne und ruhmvolle Unternehmen unterbrochen, indem er den noch jungen Meister von 34 (sollte heissen 37) Jahren, und zwar an seinem Geburtstage dahinraffte. Selbst der Papst empfand ungemessenen Schmerz darüber und hat in den 15 Tagen seiner Krankheit wohl an sechsmal gesandt, um sich nach ihm zu erkundigen und ihn aufzuheitern. Ihr könnt nun denken, was die andern gethan haben. Und weil grade dieser Tage dem päpstlichen Palast der Einsturz drohte, so dass sich Seine Heiligkeit genöthigt sahen, die Zimmer des Monsignore Cibo zu bewohnen, so gibt es manche, welche sagen, dass nicht das Gewicht der aufgesetzten obern Loggien die Ursache sei, sondern ein Wunder, um den Tod dessen, der diesen Palast verschönerte, zu verkünden. Und wirklich ist ein unvergleichlicher Meister gestorben, dessen Tod jeder edle Geist nicht mit einfachen, flüchtigen Worten, sondern mit tiefsinnigen und unvergänglichen Gedichten betrauern und beklagen sollte; auch werden ihrer, wenn ich nicht irre, in grosser Menge von den Dichtern vorbereitet. Man sagt, dass er 16,000 Ducaten hinterlassen habe, und zwar 5000 an baarem Gelde, welche grösstentheils unter seine Freunde und Diener vertheilt werden sollen. Sein Haus, das ehemals dem Bramante gehörte, und welches er für 3000 Ducaten kaufte, hat er dem Cardinal von S. Maria in Portico vermacht [1]). Er ist in der Rotonda be-

1) Nach Vasari baute Bramante das Haus für Rafael, und wie ich aus innern Gründen zu beweisen suchte, nach des letztern Plan. Die Angabe, dass der Cardinal da Bibiena Rafael's Haus geerbt, ist noch zweifelhaft. Sicher bewohnte es jener nicht, da nach Grassi er nach seinem bald erfolgten Tod kein Haus besessen, sondern im Vatican starb: „1520. Hic die Veneris Novembris IX cum in Palatio Papae mortuus sit, nec habeat propriam domum, ad quam possit deferri, mendicavimus domum in Burgo veteri Sitino, ubi olim Cardinalis de Ara Coeli habitavit" etc.

graben worden, wohin er auf das ehrenvollste getragen wurde. Ohne Zweifel ist seine Seele hinübergegangen, um die himmlischen Gebäude zu betrachten, die keiner Zerstörung ausgesetzt sind; allein sein Andenken und sein Name wird hier auf Erden in seinen Werken und in der Erinnerung aller guten Menschen lange fortleben. Weit geringer ist der Verlust, nach meinem Dafürhalten, obgleich es der alltäglichen Menge anders erscheinen mag, den die Welt durch den Tod des Herrn Agostino Chigi erleidet, der in verflossener Nacht gestorben ist [1]). Ich schreibe Euch nur wenig von ihm, da noch nicht verlautet, was und für wen er verfügt hat. Nur höre ich, dass er der Welt an baar Geld, Schuldbriefen, Pfandscheinen, einigen Grundstücken, Geldern, welche in den Bankhäusern auf Interessen liegen, Pfründen, Silber und Geschmeide achtmal hundert tausend Ducaten hinterlassen hat. Man sagt, Michel Angelo sei in Florenz erkrankt. Sagt daher unserm Catena [2]), dass er sich hüte, da es nun an die vorzüglichen Maler geht. Gott sei mit Euch. In Rom den 11. April 1520."

Wie gross im Allgemeinen die Verehrung für Rafael und die daraus entspringende Klage um dessen Verlust war, davon zeugen noch manche bis auf unsere Zeiten erhaltene Gedichte, unter denen sich die lateinischen des Grafen Castiglione und des Lodovico Ariosto besonders auszeichnen. Sie sollen später im Anhang XIV nebst einigen andern zum Lobe Rafael's mitgetheilt werden; hier nur noch die wenigen Worte, welche der Graf Baldassare Castiglione im tiefen Gefühl der Trauer und dessen was er an Rafael ver-

1) Nicht allein der reiche Kaufmann aus Siena folgte bald seinem geliebten Rafael, auch der Cardinal da Bibiena starb einige Monate darauf am 9. November 1520. Leo X starb im folgenden Jahr am 1. December 1521.

2) Ein vorzüglicher Portraitmaler, dessen Bilder öfters mit denen des Giorgione verwechselt werden. Er verband mit dessen schöner, grossartiger Auffassungsweise eine zärtere Ausführung und ein Colorit, das in den Schatten der Carnation weniger ins braune geht.

loren, am 20. Juli 1520 aus Rom seiner Mutter Maria Aloisa Gonzaga da Castiglione schrieb [1]): „Ich bin gesund, aber ich glaube nicht in Rom zu sein, denn mein armer Rafael ist nicht mehr hier. Gott nehme ihn auf in seine Gnade!“

1) Lettere del Conte Baldassare Castiglione. Padova 1769 II p. 74. „Io son sano, ma non pare essere a Roma, perche non vi è più il mio poveretto Rafaello. Che Dio abbia quell' anima benedetta.“

V.

Über Rafael und seine Schüler.

Ehe wir zur nähern Betrachtung der Eigenthümlichkeiten und Verdienste Rafael's übergehen, sind zuvörderst noch mehrere Werke zu erwähnen, welche, von ihm vorbereitet, nach seinem Hinscheiden von seinen Schülern und Erben Giulio Romano und Gio. Francesco Penni vollendet wurden.

Vor allen Dingen ist des grossen Saales zu gedenken, welcher mit Darstellungen aus dem Leben Constantin's ausgeschmückt wurde und nach denselben benannt wird. Nachdem Rafael in dem ersten der von ihm im Vatican gemalten Zimmer bildlich die verschiedenen Richtungen der geistigen Fähigkeiten des Menschen, im zweiten die unmittelbare Hülfe, welche Gott dem Volke des alten Bundes und der Kirche gewährt, im dritten den göttlichen Schutz mittelst der Oberhäupter der katholischen Christenheit dargestellt hatte, so sollte er nun, wie eben angegeben wurde, Begebenheiten aus dem Leben Constantin's, des ersten christlichen Kaisers, oder die Begründung der sichtbaren Oberherrschaft der Kirche veranschaulichen. Die vier Hauptwände bestimmte er zu eben so vielen grossen Malereien, gleich aufgehängten Tapeten behandelt. Für die dem Kaiser Constantin siegverheissende Erscheinung des Kreuzes hatte Rafael eine ausgeführte Zeichnung, für die Schlacht gegen Maxentius selbst einen Carton gefertigt; aber weder

für die Taufe Constantin's, noch für die Übergabe Roms, noch zu den einzelnen Figuren der Päpste mit den sie begleitenden Tugenden und den kleinen Sockelbildern hatte er, mit Ausnahme der zwei bereits erwähnten allegorischen Figuren, etwas mehr als die allgemeine Anordnung skizzirt. Die Decke wurde selbst erst viel später von Tomaso Lauretti aus Palermo unter Gregor XIII angefangen und unter Sixtus V im Jahr 1585 vollendet.

Ich habe schon angegeben, dass Rafael diese Malereien in Öl auszuführen gedachte und bereits die zwei Figuren der Gerechtigkeit und Sanftmuth durch seine Schüler hatte malen lassen. Die ganze Arbeit aber, die durch seinen Tod unterbrochen, wurde sogar unter der Regierung Hadrian VI völlig aufgegeben, und erst unter Clemens VII wieder aufgenommen. Indessen mochten Giulio Romano und Gio. Francesco Penni die Beobachtung gemacht haben, dass Ölfarben nie das Leuchtende der Frescomalerei haben, leicht nachdunkeln und hiedurch eine trübe Stimmung erhalten. Sie entschlossen sich daher, den zum Ölmalen vorbereiteten Bewurf herunterschlagen zu lassen und in Gemeinschaft mit Giovanni da Lione und Rafael del Colle, den Schülern des Giulio, die Malereien in Fresco auszuführen. Nur die zwei schon gemalten allegorischen Figuren bleiben stehen und geben noch Zeugniss der frühern Absicht.

Der chronologischen Reihefolge nach haben wir nun zuerst unser Augenmerk auf die Verheissung an Constantin zu richten. Die Erscheinung des Kreuzes selbst, bei welchem die Worte: „In diesem wirst du siegen", erblickt man in einem von Wolken umgebenen Glanze von drei Engelknaben gehalten. Der Kaiser auf einer Tribune vor seinem Zelte stehend, hält eine Anrede an die Anführer (Draconarii) über den ihm verheissenen Sieg über Maxentius. Diese in lebhafter Bewegung, scheinen davon voll Muths, andere aus dem Hintergrund herbeieilende Krieger verkünden dem Kaiser das Wunder. In der Ferne sieht man die Brücke des Aelius nebst andern antikrömischen Monumenten, welche jetzt zum Theil nicht mehr stehen. Die Behandlungsart der Frescomalerei zeigt unverkennbar, dass sie

von Giulio Romano herrührt. Ihm sind denn auch die beiden aufgeputzten jungen Leute, gleich Edelknaben des Mittelalters Helm und Schwert haltend, zuzuschreiben, welche an der Tribune des Kaisers stehen, sich aber nicht auf dem Originalentwurf Rafael's befinden, den jetzt der Herzog von Devonshire besitzt. Auch der hässliche Zwerg rechts ist auf der Zeichnung nicht angegeben. Seine Stelle nehmen hier mehrere herbeieilende Soldaten ein, wodurch die Composition voller und reicher wird und die Gruppen sich besser verbinden.

Das zweite Wandgemälde zeigt die Schlacht Constantin's gegen Maxentius, ein Werk, das mit Recht als das ausserordentlichste in seiner Art betrachtet wird. Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges, welcher mit Constantin's Herrschaft die der äussern christlichen Kirche begründet. Die Besiegten sind zum Ufer des Tiberflusses hingedrängt, und hier erscheint nun der Kaiser an der Spitze seines Heeres auf seinem herrlichen Ross, das im stolzen Gefühl den Sieger zu tragen, über niedergeworfene Feinde dahinsprengt. Ihm folgen zunächst die Träger der Feldzeichen, auf denen sich nun das triumphirende Kreuz erhebt; dann Reiter, welche zum Streiten ermunternd auf grossen Feldhörnen blasen. Noch wüthet der Kampf mit allen seinen Schrecken um Constantin her, da schweben über ihm drei Engel als Verkünder göttlichen Beistandes und baldigen Sieges. Schon sprengen zwei Reiter mit Häuptern feindlicher Anführer ihm entgegen und ein dritter zeigt auf den mit seinem Pferde im Strom schwimmenden Maxentius. Gegen diesen erhebt nun der Kaiser seinen Speer, während jener im Ausdruck der Verzweiflung eines Tyrannen einen doppelten Untergang vor Augen sieht. Auch die Niederlage seiner Partei ist trotz der Wuth des Kampfes schon erkennbar; denn verfolgt, entflieht sie zum Theil über die Milvische Brücke, oder sucht sich in Kähnen zu retten, wo die Fliehenden indessen durch die ihnen nachfolgenden Pfeile, oder mit noch schmählicherem Untergang durch ihre eigenen Cameraden bedroht werden, denn diese, im Schwimmen ihr Heil suchend, er-

greifen die schon übermässig beladenen Kähne und bringen sie dem Versinken nahe; daraus entsteht nun unter ihnen selbst der schrecklichste Kampf verzweiflungsvoller Todesangst. Nicht minder ergreifend sind die mannigfaltigen Episoden in dem erbitterten Schlachtgewühl: Was hilft es hier einem tapfern Streiter für Maxentius mit Heldenmuth zu kämpfen, da sein Pferd durch eine Lanzenwunde niedergeworfen, ihn den Streichen seines Gegners blossgibt, der ihn am Haupte fasst und mit dem Dolche zu tödten im Begriff ist. Zwei Krieger, die sich vielleicht gemeinsam im Kampf gegen den Feind unterstützten, sieht man nun durch Wunden betäubt an den Rand des schlüpferigen Ufers gestürzt und ihre prachtvollen Leiber hülflos in die sie verschlingenden Fluthen gleiten. Ein alter Anführer, der mit Roms sieggewohnten Heeren wohl viele Schlachten mitgefochten, wird hier vom Römer selbst im Kampf auf Leben und Tod zu Boden gestreckt; und um das Tragische der Begebenheit des Bürgerkrieges in vollem Licht zu zeigen, sehen wir in einer unvergleichlich schön gedachten Gruppe, wie ein älterer Krieger den dahingesunkenen Leichnam eines jungen Fahnenträgers der feindlichen Partei aufhebt und wehmuthsvoll in ihm seinen eigenen Sohn erkennt. Noch ist diese herrliche Composition überaus reich an andern eben so wahr, als poetisch gedachten Episoden, wie denn überhaupt das Bild als Darstellung einer Schlacht das ausserordentlichste, an Gedanken reichste Werk ist, welches je die bildende Kunst hervorgebracht hat. Alle Figuren sind voll Leben und Wahrheit, und tragen zur Entwicklung der Handlung bei. Aber trotz diesem Getümmel der Schlacht tritt doch der Hauptgegenstand klar hervor und zeigt in grossen Zügen den Sieg Constantin's, des Streiters für die Kirche Christi, und den Untergang des Maxentius, der Stütze des Heidenthums. Auch im Einzelnen beurkundet sich des Meisters hohe Weisheit, indem er, bei allen Schrecken des persönlichen Kampfes erbitterter Parteien, nie das Grässliche, sondern nur das Tragische hervorhebt und die Seele des Beschauers zu erhabenem Ernste stimmt.

Das dritte grosse Wandbild stellt die Taufe Constantin's durch Papst Sylvester in der Taufcapelle des Lateran dar. Der Kaiser kniet in dem mit Stufen umgebenen Becken, und der Papst, hier Clemens VII, vollzieht das Sacrament. Diaconen, Chorknaben nebst dem Kreuzträger umgeben zunächst die Handlung. In dem gekrönten Jüngling in fürstlicher Kleidung erkennt man Crispus, den Sohn Constantin's, der der Sage nach mit seinem Vater vom h. Sylvester die Taufe erhielt. Ihm gegenüber steht der Rhodusritter und Hofcavalier Niccolo Vespucci, der bei Clemens VII in besonderm Ansehn stand. Da dieses Gemälde mehr eine Ceremonie darstellt, als eine Handlung, worin Gemüthsbewegungen oder Leidenschaften ins Spiel kommen, so lässt sie ziemlich kalt. Der Carton dazu, so wie die Ausführung scheinen von Gio. Francesco Penni, wie dieses auch schon von Scanelli angenommen wird.

Das vierte der grossen Wandgemälde zeigt uns Constantin den Grossen, wie er, nach der auf einer angeblichen Schenkungsacte beruhenden Sage, dem Papst die Herrschaft über Rom ertheilt. Hier sehen wir in der alten Peterskirche den h. Sylvester auf päpstlichem Throne und vor ihm kniend den Kaiser, welcher in der goldenen Statue der Roma demselben symbolisch die Herrschaft über die Weltstadt ertheilt. Kaiserliches Gefolge, die hohe Geistlichkeit und schweizer Leibwache umgeben sie zunächst, während sich das Volk zwischen den Säulen neugierig vordrängt. Vasari sagt, dass sich unter ihnen die Portraite des Grafen Castiglione, des Giulio Romano, des Pontano und des Marullo befänden, welche jetzt aber nicht mit Gewissheit anzugeben sind. Den Vorgrund nehmen mehrere schöngruppirte Weiber und Kinder ein; der Knabe, der mit einem Hunde spielt, ist jedoch, wenn auch eine anmuthige, doch für die Handlung im Innern der Kirche unangemessene Episode. Der Carton dieses Bildes wurde wohl von Giulio Romano, die Malerei selbst aber von Rafael dell Colle ausgeführt: die warme Färbung und leichte Behandlungsart stimmt ganz mit andern Frescomalereien des Letzteren im Urbinischen überein.

auch, dass die so lang ersehnte Altartafel endlich in der Klosterkirche aufgestellt wurde; doch erlebte die Äbtissin Battista die Erfüllung ihres mit so viel Eifer und Ausdauer betriebenen Wunsches nicht mehr, indem sie bereits am 23. März 1523 verschied [1]).

Es ist interessant und unterrichtend, die Arbeiten der drei Schüler Rafael's an demselben Werke zu untersuchen und deren Eigenheiten kennen zu lernen. Der Art des Meisters am nächsten ist die Ausführung des Giulio Romano. Zwar darf man bei ihm nicht dieselbe Feinheit der Zeichnung und des Ausdrucks erwarten, noch dasselbe Gefühl fürs Colorit; doch aber sind erstere lebendig, letzteres ist leuchtend und harmonisch und durch einen mehr ins rothbräunliche gehenden Ton der Schatten in der Carnation beinahe glühend. Da bei der Untermalung dieses Bildes kein Lampenruss war angewendet worden, so haben die Schatten auch nicht nachgedunkelt. Sehr verschieden ist die Art der Ausführung des Penni: in der Zeichnung ist er zwar studirt, aber ohne Leben; in der Färbung kalt, ohne Schmelz, und wenn in einzelnen Theilen auch wahr, doch im allgemeinen grau in den Schatten und Halbtönen der Carnation. Dass Berto di Giovanni aus Perugia sich nach Rafael zu bilden suchte, bezeugen zwar die noch in der Sacristei der Klosterkirche vorhandenen Predellabilder; allein er erscheint darin als ein wenig begabter Künstler, ohne Talent für Composition, ohne lebendige Auffassung und schwerfällig im Ton der Färbung. Einige weitere Nachrichten über ihn befinden sich in den im Anhang beigefügten Notizen über die Umbrischen Maler des 15. Jahrhunderts und die Schüler des Pietro Perugino.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass Rafael bei

1) Diese Notiz befindet sich im Buch des Klosters folgendermassen verzeichnet: 1525 Alli 21 di Giugno fu portata da Roma la Cona nostra finita di dipingere, come dicemmo esser stato ordinata dalla R. M. Suor Battista fatta fare per l'Altare della chiesa di fuori.

Questa Suor Battista morì ai 23 di Marzo 1523 e non vide compita l'opera che ordinò.

den vielen Aufträgen, die ihm wurden, noch manches angefangene Staffeleigemälde in nur vorbereitetem Zustande zurückliess, welches nachmals von seinen Schülern vollendet wurde. Auch treffen wir manche Bilder dieser Art in Museen und bei Privaten, die sogleich als Rafaelisch ansprechen, aber näher betrachtet den hohen Forderungen an den Meister der Meister nicht Genüge leisten. Nutzlos wäre es indessen vermuthungsweise mehrere derselben hier aufzuführen; um so mehr, als im beifolgenden Verzeichniss neben denen von Rafael's Hand, auch diejenigen eine Stelle finden, welche nur zweifelhafte Ansprüche auf die Mitwirkung des Meisters zu machen berechtigt sind.

Noch dürfte es hier an seinem Orte sein, einen Gegenstand zu berühren, wozu sich bis jetzt keine Gelegenheit darbot, da er in der That ausserhalb dem Bereich der Wirksamkeit Rafael's liegt. Wir meinen nämlich die bemalten Majolica- oder Porcellangefässe, wozu, wie behauptet worden, Rafael nicht allein Zeichnungen gefertigt, sondern deren er mit eigenen Händen einige soll ausgeführt haben. In Folge eines dem Malvasia unvorsichtig entschlüpften Wortes, in welchem er Rafaeln einen Töpfer von Urbino nennt, ist indessen dieser Gegenstand mit grosser Heftigkeit verhandelt worden und als Resultat hat sich herausgestellt, dass erst nach Rafael's Tod dessen Compositionen nach den Kupferstichen von Marc Antonio u. A. auf Majolica gemalt wurden. Dieses geschah besonders in der Fabrik zu Pesaro unter Herzog Guidubaldo II, nachdem dieser im Jahr 1538 zur Regierung gekommen war [1]). Die Meinung, dass Rafael von Urbino Zeichnungen zu solchen Gefässen gemacht, entstand wohl durch die Verwechslung mit Rafael del Colle oder del Borgo, dem Schüler des Giulio Romano, welcher für obige Fabrik viele Zeichnungen gefertigt. Genga, der Maler und Bildhauer, hatte die Oberleitung, Battista Franco und Girolamo Lanfranco wa-

1) Siehe über diesen Gegenstand: Giambattista Passeri da Pesaro della Storia de' fossili dell' agro Pessarese. Bologna 1775. 4. discorso sesto. Storia delle Pitture in Majolica p. 167.

ren die andern Zeichner der Fabrik zu Pesaro. Bei Urbino, in Fermigiano und Castel Durante, jetzt Urbania, begünstigte schon Francesco Maria I die dortigen Majolicafabriken, und Orazio Fontana aus Urbino gilt als ein besonders guter Maler in derselben. Ich habe mit grosser Aufmerksamkeit in Urbino und der Umgegend, so wie auch in Museen diesseits der Alpen grosse Sammlungen dieser Majolicagefässe und Teller betrachtet, allein nicht auf einem einzigen auch nur eine Spur einer Rafaelischen Composition entdeckt, welche nicht durch alte Kupferstiche bekannt wäre.

Obgleich sich bis hierher schon öfters Gelegenheit dargeboten, Rafael's eigenthümliche Eigenschaften und den Gang seiner Entwicklung zu beleuchten, so erfordern es doch seine hohen Vorzüge und die vor Allen ausgezeichnete Stelle, welche er in der Kunstgeschichte einnimmt, noch einmal im Zusammenhange der Ursachen zu gedenken, wodurch Rafael vor allen andern Künstlern seit drei Jahrhunderten die Bewundrung der ganzen gesitteten Welt erregt hat.

Zwei Bedingungen sind es, wodurch der menschliche Geist sich zu hoher Vollkommenheit auszubilden vermag: Zuvörderst liegt die Möglichkeit hiezu in dessen eigenthümlichen Anlagen und Vermögen; dann nicht minder auch in seinen äussern Umgebungen, in der Periode und in der geistigen Richtung des Volkes, dem er angehört. Denn der tiefste Geist mit den glänzendsten Gaben ausgestattet, wird, so selbständig er auch erscheinen mag, dennoch das Gepräge des Geistes seiner Zeit tragen, und von ihm gehoben oder beschränkt, immer mehr oder weniger nur der lebendige Ausdruck desselben sein. Werfen wir daher vor allen Dingen einen Blick auf die geistige Entwicklung und die Umgebungen, in welchen Rafael, wie jedes wahre Talent, sich in der Stille bildete und wodurch nothwendig dessen Richtung historisch bestimmt wurde.

Bekanntlich hatte in Italien gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts die Kunst der Malerei durch Cimabue in

Florenz und durch Duccio in Siena einen neuen Aufschwung erhalten, indem sie den erstarrten Typen der Byzantiner einiges Leben zu verleihen wussten. Giotto, Simone di Martino und Andere gaben darauf mit geschärftem Sinn für Auffassung des sie umgebenden Lebens der Malerkunst eine neue Richtung. Zwar hielten sie sich meist noch streng an die herkömmlichen Darstellungsweisen biblischer Gegenstände und an die Anordnungen der Altarbilder mit Heiligen; allein indem sie häufig veranlasst wurden, ihnen näher liegende Begebenheiten aus der Geschichte der Mönchsorden darzustellen, waren sie auf viele neue Motive, auf neue künstlerische Auffassungen hingewiesen. Es entstand daraus jene Verknüpfung des erhabenen Styls, welcher, nach der damaligen allgemeinen Kunstrichtung, mehr in den Geist und das Wesen der Dinge eingehend, die Gegenstände in wenigen, grossartigen Zügen charakterisirte, mit der nun neuaufkommenden Weise: viele Motive aus dem Volksleben zu entlehnen. Hiedurch wurden die durch die Malerei dargestellten Gegenstände dem Sinn des Volkes menschlich nahe gebracht und erhielten so in Beziehung auf Religion und Sitten einen wahrhaft volksthümlichen Charakter. Aber ihre Zeit war noch voll Lebenskraft, grossartig in den Bestrebungen, einfach in den Sitten und die hohe, allgemeine Verehrung der Mutter des Heilandes als Urbildes geistiger Anmuth hatte schon früher eine nie gekannte Huldigung für Frauentugend und Schönheit erzeugt, wodurch, nächst den allgemeinen christlichen Ansichten, das rauhe Leben gezügelt und gemildert wurde. Diesen Charakter tragen daher auch die Erzeugnisse jener Künstler; besonders ist bei Simone di Martino aus Siena der Sinn für hohe Schönheit in seinen weiblichen Heiligen wahrhaft bewundrungswürdig. Vorzüglich durch Giotto und seine Schule verbreitete sich diese Richtung in ganz Italien und behielt ihren Einfluss beinahe ein ganzes Jahrhundert hindurch. Zuletzt jedoch sank diese Art und Weise in Formen ohne Leben und Geist, aus welchen die Schule von Siena sich erst zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts herauswiss. In Florenz dagegen erhob sich schon um hun-

dert Jahre früher Masaccio mit Macht aus dieser Abspannung und rief den Geist des florentiner Altvaters wieder hervor. Er verband aber mit dessen grossartiger Darstellungsweise und mit der Benutzung vieler dem Volksleben entlehnter Züge, ein tieferes Studium des Einzelnen, eine lebendigere Auffassung der Charaktere und des Portraits, so wie in der allgemeinen Haltung eine in entschiedenen Massen gehaltene Beleuchtung. Sein kurzes Leben liess ihn aber ohne Schüler, ohne würdige Nachfolger. Zwar ergriff nun die florentiner Schule mit Eifer das Studium der Natur in ihrer äussern Erscheinung und gelangte durch das Studium der Perspective und der Anatomie zu gründlicheren Kenntnissen. Allein ausschliesslich mit der Ergründung des Einzelnen beschäftigt, erhielt ihre Kunst den Charakter des beschränkt Individuellen. Erst einem Leonardo da Vinci war es vorbehalten, mit der tiefsten Kenntniss aller zur Kunst gehörigen Theile, der schärfsten Auffassung der Formen des organischen Lebens und einer mit Zartheit behandelten malerischen Darstellungsweise, sich auch wieder zur Anschauung des Allgemeinen zu erheben, in die Tiefe des geistigen Lebens einzudringen, und so zwei Richtungen miteinander zu verbinden, wodurch die höchste Höhe der bildenden Kunst erreicht wurde.

Zeit- und Mitgenosse des Leonardo beim Meister Verocchio, war Pietro Perugino, der seiner weitern Ausbildung in Florenz hauptsächlich den grossen Ruf zu verdanken hatte, den er in seiner frühern Epoche erlangte. Indessen brachte er, wie noch aus dem Frühern erinnerlich sein wird, schon aus Umbrien eine Anschauungsweise mit, welche, mehr von der Stimmung des Gemüths ausgehend, ihm sogleich einen grossen Vorsprung gab vor den florentiner Malern, welche auf Masaccio gefolgt waren. Auf diese Weise befand er sich in einer ähnlichen Richtung wie Leonardo, aber bei geringerem Mass des Talents und ohne die Tiefe der Kenntnisse im Einzelnen; dagegen weniger theoretischen Untersuchungen sich hingebend, war er werkthätiger, und lehrte mehr durch Beispiel, als durch Theorie. Unter solchen Verhältnissen trat Rafael in Mei-

ster Pietro's Werkstätte, indem er von seinem schon im 11. Jahr seines Alters verlorenen Vater kaum etwas mehr als einige technische Fertigkeiten überkommen haben konnte, über das Wesen der Kunst aber noch in völliger Unwissenheit sein musste. Mit welcher liebenswürdigen Hingabe er sich nun ganz an den Meister anschloss und bis in sein zwanzigstes Jahr kaum einen andern Wunsch hegte, als diesem in der Kunst gleich zu kommen, ist bereits im Vorhergehenden angedeutet, aber dabei auch bemerkt worden, dass schon hier sein überlegener Genius sich kund that, indem er in den Darstellungen der Charaktere eine grössere Schärfe und in seinem Streben etwas Überschwängliches zeigte, welches der Keim war, der bei tieferem Studium und männlich klarem Bewusstsein sich zur höchsten Vollendung entwickeln konnte. Indessen haben wir das Verhältniss glücklich zu preisen, durch welches die liebliche Blüthe seines zarten Gemüths sich an einer Kunstrichtung entfalten konnte, die hauptsächlich durch fromme Begeisterung und eine seltene Seelenreinheit ausgezeichnet, zugleich neben dem idealen Charakter, auch Begeisterung für die Anschauung der Natur erweckte; so auch ein Verhältniss, in welchem er in Gemeinschaft vieler gleichgesinnter Mitschüler durch die allgemeine Begeisterung für die Werke des Meisters Ermunterung, durch die Ausführung vieler, zum Theil bedeutender Aufträge, die demselben wurden, beständig praktische Belehrung fand. Auf diese Weise hatte Rafael das Glück, auf der Grundlage einer beinahe handwerksmässigen Erlernung der technischen Fertigkeiten, zugleich die höhere Richtung der Kunst, welche auf Wahrheit und sittlicher Schönheit beruht, in hohem Grade und mit der ganzen Treuherzigkeit der Peruginischen Behandlungsart in sich auszubilden. In der That eine Vorschule, wie sie kaum günstiger gewünscht werden konnte, da sie eben so fern von prätentiöser Gelehrsamkeit, als geistlosem Mechanismus war. Allerdings musste aber Rafael hierauf in eine Hochschule wie die zu Florenz kommen, auf dass die in ihm liegenden Keime zu höherer Ent-

wicklung, zu wissenschaftlicher Begründung heranreiften, und sein Genius zu männlichem Bewusstsein gelangte.

Wir haben gesehen, welchen tiefen Eindruck die grossartige, in das Wesen der Sache eindringende Behandlungsweise des Masaccio auf Rafael ausgeübt, wie er dieselbe Richtung, verbunden mit der tiefsten Kenntniss aller Hülfsmittel einer vollendeten Kunst, in den Werken des hochgefeierten Leonardo da Vinci bewunderte, studirte und nun auf ähnlichem Wege Vortreffliches zu leisten bemüht war. Wie er ferner mit Fra Bartolomeo in nähere Verbindung trat, um sich dessen blühende Carnation und breite Behandlungsweise anzueignen. Hieraus entstand Rafael's zweite oder florentiner Manier (Art des Vortrags). Sie zeichnet sich aber nicht allein durch gründliches Studium und eine breitere Behandlungsart aus, sondern nach seiner Individualität auch durch eine grössere Lebendigkeit und Wahrheit in der Auffassung des Gegenstandes, durch eine seelenvolle Verknüpfung eines jeden einzelnen Theils und durch eine jugendliche Gemüthlichkeit, welche verbunden mit seinem einzigen Schönheitssinn seinen Werken einen bis dahin ungekannten Zauber verliehen. Nach den Verhältnissen, in denen Rafael damals lebte, tragen seine Werke auch den Charakter des grossartigen Bürgerthums jener Zeit; denn wenn auch neben den Bürgern, Geistlichen und Gelehrten, mit welchen er in Florenz und Perugia verkehrte, der Hof von Urbino schon einen unbestreitbaren Einfluss auf die Entwicklung seiner Ansichten ausübte und sich folgenreich durch die eingegangenen Verbindungen mit den ausgezeichnetsten damals lebenden Männern Italiens erwies: so war doch der Herzog von Urbino durch erlebte Unglücksfälle zu sehr von Mitteln entblösst, als dass er der Kunst einen seiner Stellung und seinen Kenntnissen angemessenen Wirkungskreis anzuweisen vermocht hätte. Erst in Rom gelangte Rafael in einen weiteren, in den höchsten damals erreichbaren Wirkungskreis. Aber nicht allein die Verhältnisse im allgemeinen, auch speciell die dort ausgeübte Kunst trug dazu bei, die seinige auf eine allgemeinere Basis zu stützen. Michel Angelo's Schöpfungen in der Capelle Sixtina von nie

erreichter Grossartigkeit konnten ihre Wirkung auf des Urbinaten empfänglichen Sinn nicht verfehlen. Von geringerer Bedeutung ist es indessen, wenn er in einzelnen Fällen die äusseren Formen des Michel Angelo vorübergehend annahm und selbst den Typus des Gott Vaters von ihm beibehielt, als dass er in dessen Werken eine Kunst erkannte, welche auf dem tiefsten Grund der Wesen und der Formen beruht, wodurch eine über alle äusseren Erscheinungen unserer jetzigen Natur stehende Vollkommenheit erreicht wird. Dieser Auffassungsweise folgte Rafael von nun an, obgleich er dazu auf einem ganz andern Wege als Michel Angelo gelangte. Dieser war bei den gründlichsten anatomischen Studien von einer Vorstellung vom vollkommenen Menschen, der noch im Besitz seiner ganzen göttlichen Natur und Herrlichkeit ist, ausgegangen und hatte auf diesem Wege, namentlich an der Decke der Sixtinischen Capelle, nach seinem hohen Sinn eine ideale, aber nur aus seiner individuellen Idee hervorgegangene Menschheit dargestellt. Er behandelte das Verschiedenartigste gleichmässig; das Zarte und Sanfte eben so wie das Gewaltige und Erhabene. Rafael hingegen, begabt mit einem reicheren, innern Seelenleben, gelangte durch seine Studien von einer scharfen Beobachtung des Individuellen und Charakteristischen in der äussern Erscheinung zu einem grossen Reichthum der Formen und der Beziehungen, oder zur Darstellung des Charakteristischen und Dramatischen. Als er nun des Michel Angelo Anschauungsweise, welche dieser mit Recht **seine** Kunst nennen durfte, kennen lernte, erkannte er sogleich eine ihm bis dahin verborgen gebliebene tiefe, im Wesen und in der Natur des Menschen gegründete Basis, von der er nun selbst auszugehen strebte. Er verliess daher seitdem das Portraitmässige, wie wir es noch im Wandbild der Theologie erblicken, und suchte mehr die Grundtypen der Charaktere und Formen, ohne jedoch seine objective Behandlungsweise zu verlassen, wodurch er gleich dem geheimen Wirken der Natur, die höchste Mannigfaltigkeit zu erzeugen vermochte.

Weniger zeigte sich bei Rafael der Einfluss der anti-

ken Kunstwerke, obgleich wir nicht zweifeln dürfen, dass er sie mit freudiger Anerkennung betrachtet und in gewisser Hinsicht studirt habe, wie es die wohlbeachteten Costüme in dem Heerzug des Attila und in der Schlacht Constantin's, wie es die Art der Ornamente in den Loggien offenbar bezeugen. Allein bis auf solche unwichtige Äusserlichkeiten und mit Ausnahme der höchsten Ausbildung in der Darstellung körperlicher Schönheit, in welcher alle zur Vollendung gediehene Kunstrichtungen sich begegnen werden, konnte Rafael, indem er dem einmal eingeschlagenen Weg der Kunst treu blieb und sich in diesem Geiste vollendete, dem Princip der antiken Kunst auf keine Weise folgen. Die ganze antike Welt dachte und bildete plastisch, daher ihr Vorrang in der Bildhauerkunst und deren standhafte Haltung, selbst als die antike Kunst schon ganz in Verfall gerathen war. Die moderne, christliche Welt dagegen beruht in ihrer Denkweise auf Offenbarung, deren Medium die Seele ist; daher die höhere Ausbildung der Malerei, die durch Licht und Farbe, gewissermassen durch geistige Mittel, sich als geeigneter erweist das Seelenleben darzustellen. Es beruhen daher in gewisser Beziehung die antiken und modernen Künste auf zwei sich entgegengesetzten Principien, die zwar in allen vorzüglichen Werken der Plastik und Malerei, aber in ungleichen Massen vereint erscheinen, so dass in den Bildhauerwerken die Form, in den Gemälden das Seelenleben das Übergewicht haben wird. Wenn daher Rafael mythologische Gegenstände behandelte, so sah er sich, seiner Richtung folgend, genöthigt, ein der antiken Kunst fremdes Element in seine mythologischen Darstellungen einfliessen und mancherlei Bezüge darin vorwalten zu lassen, wodurch dieselben recht eigentlich in das Reich der modernen Kunst herübergezogen wurden. Was aber daraus entsteht, wenn sich das Übergewicht eines der Principien auf die entgegengesetzte Seite neigt, das zeigen uns zur Genüge die malerisch behandelten Sculpturen von mehr als zwei Jahrhunderten, und die plastisch gehaltene Malerei der französischen Malerschule unter David.

Wir haben bis jetzt der äussern auf Rafael einwirkenden Verhältnisse gedacht, wobei jedoch keineswegs der Vorstellung Raum zu geben ist, als sei er ein blos reflectirender Künstler, oder ein Eklektiker gewesen. Vielmehr haben wir nie zu vergessen, dass Rafael mit seinem schöpferischen Talent in einer Zeit und in einem Lande geboren wurde, wo die Lebensverhältnisse sich noch ungleich natürlicher nahe standen als jetzt, wo er sozusagen noch mit aller Frische aus der ersten Quelle des Lebens schöpfen konnte, noch nicht nöthig hatte sich aus einem ganz conventionellen in einen natürlichen Zustand hineinzudenken. Sodann dass grade seine Zeit sich wieder in Bezug auf die bildende Kunst mehr zur Erkenntniss tiefer Wahrheiten erhob, wo die Talente zwar von äussern Einflüssen angeregt, aber in eigenthümlicher, unbewusster Kraft gleich der Natur organisch wirkten. Das Erwerben war daher bei Rafael zugleich ein Verschmelzen zum harmonischen Ganzen.

Der reiche Genius Rafael's erfasste mit gleicher Lust, mit gleichem Ernste Gegenstände der verschiedensten Art; denn er verehrte nicht nur die höchste Schönheit in Gott, sondern freute sich auch ihres Abglanzes in den Wesen der irdischen Schöpfung. Indem er auf diese Weise vom Geiste ausgehend in jedem Object sowohl das Allgemeine, als das eigenthümlich Schöne erkannte, sehen wir ihn nie geahndete Gebilde, worin sich der ganze Adel seiner schönen Seele spiegelt, in grossen und naturgetreuen Zügen hervorrufen. Sowohl bei seinen kirchlichen, als seinen übrigen Darstellungen hatten wir Gelegenheit des Meisters tiefe Auffassung und lebendige Behandlung zu bewundern, zu verehren, wie er in seinen Schöpfungen, bei aller Lebenslust, stets keusch geblieben, und wie er das Hässliche selbst, wo es als Gegensatz, wo es im dramatischen Zusammenhange vorkommt, durch den im Ganzen durchwehenden Geist zu adeln, mit einer höhern Welt in Verbindung zu bringen, ihr unterzuordnen wusste. Überall schwebt des göttlichen Rafael's Genius über dem Werke und erhebt uns mehr als irgend ein anderer Künstler zu einer vom Geist durchleuch-

teten Natur, zu einer in der Wahrheit begründeten, idealen oder verklärten Welt [1]).

Betrachten wir Rafael's grosse Eigenschaften etwas näher im Einzelnen, so müssen wir zuvörderst eben so sehr den überschwänglichen Reichthum seiner Phantasie, seine grosse Productionskraft, als seine klare Besonnenheit bewundern. Bei der grössten Mannigfaltigkeit, in welcher er mit der Natur selbst zu wetteifern scheint, ist er doch gleich dieser immer consequent, behält seinen Gegenstand streng im Auge, vermeidet alles Fremdartige, so reich er auch an Beziehungen ist, wodurch das Wesen des Gegenstandes gehoben wird. Wie in einem Spiegel reflectirte sich in ihm die ganze Welt mit ihren verschiedenartigsten Formen. Er ging daher nicht von einem vorgefassten Begriff aus; nicht nur eine Art der Schönheit belebte ihn; sondern er sah den Glanz des göttlichen Strahls in den mannigfaltigsten Färbungen; selbst seine Madonnen sind unter sich höchst verschieden, je nach der Idee, welche ihn dabei belebte; aber stets edel, entschieden das, was er beabsichtigte, nie ein starres Ideal [2]). Kann man nun auch

1) Zum bessern Verständniss dient hier vielleicht eine Stelle aus Joh. Carl Passavant's anziehender Schrift: Von der Freiheit des Willens und dem Entwicklungsgesetze des Menschen. Frankfurt a. M. 1836 — „Dieses Streben des Menschen, die Natur zu seinen Zwecken zu veredeln, äussert sich auf die würdigste Weise in der schönen Kunst. Der Mensch vermag nicht bloss das Schöne in der Natur zu empfinden, er will es auch hervorbringen. Die Steine verkünden des Menschen Gedanken, die Erze stimmen in seine Gesänge ein. So theilt er der Natur die Gesetze des Geistes mit. Hohe Dome und reiche Tonwerke wiederholen die Harmonien einer geistigen Ordnung. Der Mensch bildet sich durch die Kunst eine neu verklärte Welt. So erfüllt der wahre Künstler die Bestimmung des Menschen in Bezug auf die Natur, er arbeitet an ihrer Verherrlichung, und spricht dadurch ein allgemeines Streben des menschlichen Geistes aus.“

2) Sehr wahr sagt Schelling in seiner geistvollen Rede „Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur“: Hier findet denn auch das beschränkt Charakteristische seine Stelle und die Theorie wenigstens sollte den Maler nicht sowohl auf jenen engen Raum hinweisen, der alles Schöne concentrisch versammelt, als an die

nicht in allen die höchste Idee einer heiligen Jungfrau erkennen, sondern berühren sie zuweilen mehr menschliche Saiten, so sprechen sie doch alle ein inneres Leben aus und erscheinen im höchsten Grade anmuthreich. Diese frische Lebensfülle, diese alles durchdringenden, wahren Grundideen in seinen Darstellungen sind es hauptsächlich, welche denselben die Macht der Wirkung geben, die in der Seele des Beschauers keinen Zweifel gestattet, ihn ganz in den umschriebenen Kreis bannt und volle Genüge finden lässt. Noch zwei andere Eigenschaften in Rafael's Darstellungsweise erhöhen die Befriedigung, die seine Werke gewähren; für's Erste die ungezwungene Symmetrie seiner Compositionen, für's Andere die grossartige Vertheilung der Licht- und Schattenmassen. Indem erstere das wohlthuende Gefühl des Gleichgewichts erregt, erfreut letztere durch Ruhe und Ordnung. So verstand auch Rafael in einem Masse wie kein anderer sowohl dem Ganzen, als den einzelnen Gruppen seiner Compositionen eine geschlossene und gerundete Configuration zu geben, welche gleich einer schönen Gestalt, harmonisch auf den Sinn wirkt und der Seele ein bezauberndes Bild einprägt. Diese schöne Gestaltung und die grossartige Beleuchtung sind es dann vorzüglich, wodurch die Gemälde Rafael's sich mehr als die aller andern grossen Meister für den Kupferstich eignen.

Wir haben schon oft Gelegenheit gehabt Rafael als den Künstler zu bezeichnen, welcher am tiefsten und reichsten die Charaktere dargestellt und dem Ausdruck seiner Köpfe, den Bewegungen seiner Gestalten das grösste und wahrste Leben verliehen. So haben wir auch schon ge-

charakteristische Mannigfaltigkeit der Natur, durch welche allein er einem grössern Werk das Vollgewicht lebendigen Inhalts ertheilen kann. So dachte unter den Stiftern der neuen Kunst der herrliche Leonardo, so der Meister hoher Schönheit Rafael, der sich nicht scheute, lieber auch das geringere Mass derselben darzustellen, als eintönig, unlebendig und unwirklich zu erscheinen, verstand er gleich nicht nur jene hervorzubringen, sondern sogar ihre Gleichmässigkeit durch die Verschiedenheit des Ausdrucks wieder zu brechen."

zugegen die Schönheit seiner Zeichnung des Nackten gerühmt und angegeben, wie er diesen Theil nicht nur mit grosser anatomischer Kenntniss und dem feinsten Gefühl des Lebens behandelt, sondern auch das Eigenthümliche der Geschlechter, des Alters und der Temperamente aufs bewundrungswürdigste aufgefasst hat. Besonders tritt letzteres, verbunden mit dem Colorit, in seinen Bildnissen auf eine überraschende Weise hervor, so dass wir nicht nur die Ähnlichkeit der äussern Gestalt, sondern auch sozusagen den ganzen innern Menschen bei Rafael's Portraiten vor Augen zu haben glauben.

Unerreicht geblieben ist gleichfalls unser Meister in der Behandlung der Bekleidung. Stets dem Gegenstande oder der Person angemessen, ohne Überfülle, dem Gang der Bewegung folgend, hat er den Faltenwurf doch voll, mannigfaltig und schön in der Anordnung gehalten. Bei diesem schwierigen Theil der Kunst, welcher die höchste Erfindungsgabe und das feinste Gefühl für die Schönheit der Linien erfordert, hat Rafael abermals die unerschöpfliche Fülle seiner Phantasie bewährt und eine Überlegenheit bewiesen, welcher nie ein anderer Meister auch nur entfernt nahe gekommen ist. In der Färbung hat Rafael durchgehend einen leuchtenden Ton, so dass bei der grössten Tiefe seiner Farben die Schatten stets glanzvoll sind. Dieses beobachtete er eben sowohl in der Carnation, als im Colorit der Gewänder und anderer Theile. Die Lichter, die er beim Untermalen hell aufsetzte, pflegte er leicht zu lasiren, wodurch sie etwas Mildes, zugleich aber etwas Glühendes erhielten. Die allgemeine Farbenangabe seiner Gemälde zeigt im Grossen wie im Kleinen ein richtiges Gefühl für Totalität und für die Gegensätze [1]), so dass seine Färbung im-

1) Unter Totalität verstehen wir die in gleichem Mass vorhandenen drei Hauptfarben: Roth, Gelb und Blau, auch dann wenn keine derselben rein angewendet sein sollte, sondern nur in gemischten und gebrochenen Tönen. Der Gegensatz einer Farbe ist diejenige, welche von jener ganz verschieden ist, daher vom Auge gefordert wird. So hat das Rothe das Grüne, das Gelbe das Violette, das Blaue das Orange zum Gegensatz. Immer zwei solcher

mer reich und harmonisch ist. In seinen frühern Werken war er mit dem Helldunkel noch nicht bekannt; aber durch Leonardo da Vinci's und Fra Bartolomeo's Werke erhielt er schon in Florenz Aufschlüsse darüber; wirksamer in dieser Beziehung scheint noch in Rom um's Jahr 1512 des Giorgione Behandlungsweise auf ihn gewesen zu sein. In seinem letzten Werke, der Transfiguration sehen wir ihn selbst einen Weg betreten, auf welchem er dem Helldunkel des Coreggio, dem grössten Meister dieser Art und Kunst, sich nähert. Was nun aber das Charakteristische des Colorits, die Macht und Wahrheit der Färbung in den Bildnissen anbelangt, so kann sich Rafael in seinen gelungensten Hervorbringungen dem Ausgezeichnetsten, was je geleistet worden ist, an die Seite stellen. Allerdings sind manche Bilder aus Rafael's Werkstätte hervorgegangen, welche vom Meister nur die letzte Hand erhielten und daher auch ins Besondere im Colorit viel zu wünschen übrig lassen. Um ihn daher richtig zu beurtheilen, muss man seine von ihm selbst in Rom ausgeführten Gemälde aussuchen, und sicher wird man dann finden, dass z. B. das charakteristisch historische Colorit in der h. Cäcilia zu Bologna und die Macht der Localtöne und deren feine Abstufung im Bildniss Leo X im Palast Pitti nie übertroffen, vielleicht an tiefer Poesie der Färbung nie erreicht worden sind.

So glänzt Rafael's hoher Genius in allen Theilen der Malerkunst wie ein leuchtendes Gestirn, das von keinem verdunkelt wird. Dies offenbarte sich auf eine überraschende Weise, als Napoleon die herrlichsten Ölgemälde der italienischen Malerschulen im Museum des Louvre vereint hatte, wo dann bei leichter Vergleichung die Vorzüge eines jeden Meisters sich auf schlagende Weise geltend machten. Hier herrschte nun Rafael in seiner ganzen Überlegenheit: Wir wollen hierbei nicht von neuem an alle dessen schon öfters gerühmte Vorzüge, sondern nur der einzigen Wirkung gedenken, welche Rafael's Werke durch schöpferischen Reich-

Farben zusammengestellt bilden eine Totalität und wirken an sich harmonisch, noch mehr wenn zarte Übergänge und das Helldunkel dabei angewendet werden.

thum der Erfindung und eine unvergleichliche Mannigfaltigkeit ihrer Objectivität bei Allen erzeugten, welche sie so vereint zu sehen das Glück hatten. Verehren wir nun auch bei Leonardo da Vinci eine unerreichte Schärfe und Wahrheit der Umrisse und die Vollendung im Modelliren; erscheint Coreggio unvergleichlich im Zauber seines Helldunkels, in der zarten Harmonie und Heiterkeit seiner Färbung; Titian alle anderen Meister überbietend durch die Frische seiner Carnation und die Pracht seiner Localfarben; alle scheinen in der geistigen Conception, sozusagen nur einen ihnen eigenthümlichen Grundton anzuschlagen, den sie durch alle Modulationen durchführen, daher denn auch eine lange Reihe ihrer Gemälde am Ende ermüdet. Rafael's Werke hingegen zeigen uns immer neue Gestaltungen, immer andere Seiten eines edeln und reichen geistigen Lebens, die uns auf eine neue Weise überraschend ansprechen, die sich gegenseitig wie das Leben in der Schöpfung ergänzen; daher, so viele seiner Bilder man auch neben und nacheinander betrachte, sie doch niemals Ermüdung oder Überdruss empfinden lassen. Vorzüglich hierdurch drückte Rafael seinen Werken das Siegel der Einzigkeit auf und erwarb sich mit Recht den Namen des Göttlichen.

Wenn übrigens Rafael in jener Mannigfaltigkeit seiner Conceptionen dem Wesen nach sich selbst stets gleich geblieben, so zeigt sich doch auch eine Verschiedenheit von Darstellungsweisen im Verlaufe seiner künstlerischen Entwicklung. So ging er vom kindlich Naiven der Schule seines Meisters Perugino zu den gediegenen Studien in Florenz über, schloss sich dann dem erhabenen Styl des Michel Angelo an, und gelangte so nach und nach zur höchsten Stufe der Meisterschaft [1]).

1) C. F. von Rumohr in seinen Italienischen Forschungen II S. 350 sagt vom Entwicklungsgang Rafael's sehr richtig: „Der Gang seiner Entwicklung war im Ganzen jenem gleich, den sein Lehrer um etwa dreissig Jahre früher eingeschlagen hatte. Indessen hatten die Umstände sich verändert. Als Rafael nach Florenz kam, wurde bereits durch Leonardo, bald auch durch Michel Angelo einem bestimmteren anatomischen Wissen die Bahn gebrochen, hatte

Über die Vorzüge der verschiedenen Epochen Rafael's sind in neuern Zeiten einander widersprechende Ansichten aufgekommen, namentlich hat die Meinung bei nicht Wenigen Eingang gefunden, dass Rafael's Werke aus der Florentiner oder der mittleren Epoche den Vorrang vor denen aus seinen letzten Lebensjahren verdienen. Diese Meinung halten wir aber nicht für begründet. Mag auch zugegeben werden, dass Rafael in seiner Florentiner Manier Madonnen gemalt, welche, wie die des Grossherzogs von Toscana und die, La belle Jardinière genannt, eine Anschauung von Jungfräulichkeit und Demuth geben, wie wir sie in keinem seiner spätern Madonnenbilder in gleicher Weise wiederfinden, so zeigen doch die Madonna del Pesce und die vom h. Sixtus (bekanntlich eines der letzten Werke Rafael's), dass er auch in seiner letzten Künstlerepoche die Mutter Gottes in ihrer liebinnigen Ergebung und königlichen Hoheit über allen Vergleich herrlich darzustellen vermochte. Stimmt er uns durch jene früheren Darstellungen der Jungfrau zu sanften Gefühlen der Andacht und Verehrung, so entführen seine Himmelskönigiunen uns der Erde, sein Genius reisst uns mit sich in den reinen Äther göttlicher Hoheit empor.

man eben begonnen im Einzelnen auch das Allgemeine aufzufinden, und vom Allgemeinen ausgehend, auch wiederum das Einzelne behender, sicherer, gründlicher aufzufassen. Von dem an war es zuerst möglich geworden, inmitten der mannigfaltigsten Beobachtungen und Studien die Idee der Aufgabe, die vorwaltende Stimmung des eigenen Gemüths ungestört festzuhalten, strenge Beachtung des Herkömmlichen, tiefes Eingehn in die Idee der Aufgabe, Eigenthümlichkeit des Gefühls und Sinnes mit einer bis dahin unbekannten Klarheit und Umständlichkeit der Darstellung zu vereinigen. Der schönste, der wahre Genius der neuern Kunst begann demnach seine Laufbahn unter den glücklichsten Umständen; durch seinen Meister zu strenger Auffassung seiner Aufgaben angeleitet, durch seine übrigen Zeitgenossen zu tieferem Eindringen in die Gesetze des sich Gestaltens und Erscheinens angespornt, als jenem jemals gelingen konnte, musste er, da die Natur mit seltener Freigebigkeit das Übrige ihm verliehen hatte, dahinkommen, der gesammten Malerei neuerer Zeiten als ein allgemeines Muster vorzuschweben."

Dasselbe lässt sich auch im allgemeinen in seinen historischen Darstellungen nachweisen; denn wenn auch Rafael zuweilen in seinen römischen Bildern, selbst bei heiligen Gegenständen, dem übrigens in der vollendeten Kunst unerlässlichen Moment des Sinnlichen eine besondere Beachtung widmete, wie z. B. in der Gestalt der im Vordergrund knienden Frau in der Transfiguration, so müssen wir dagegen auch eingestehen, dass, wie ergreifend dramatisch auch die Handlung, wie sprechend die edeln Charaktere dargestellt, wie schön die Umrisse der Zeichnung in einigen seiner Florentiner Werke, z. B. die Grablegung Christi im Palast Borghese ausgeführt sind, wir in den Cartons zu den Tapeten aus der Apostelgeschichte nicht nur dieselben Eigenschaften wiederfinden, sondern selbst einen viel höhern Grad der Vollendung annehmen: die Anordnung ist grossartiger, die Charaktere sind sprechender, wahrer, umfassender, tiefer aus dem menschlichen Gemüthe geschöpft. Was aber die Meisterschaft im Praktischen anbelangt, so wird wohl niemand behaupten, dass den von Rafael selbst ausgeführten letzten Werken nicht um Vieles der Vorrang vor den frühern gebühre. Vergegenwärtigen wir uns hier nur die Portraite Leo's X und des Violinspielers, beide um 1518 gemalt. Wir müssen daher vielmehr bekennen, dass, was Rafael's jugendliches Talent in zarten Anklängen ahnden liess, der gereifte Künstler in männlichen, vollendeteren Accorden erreichte. Der Zauber einer sehnsuchtsvollen Jugend war vorüber, aber in geläuterter Klarheit erstand der männliche Genius, dessen Blick und Verstand allumfassend geworden, dessen Gemüth sich in die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Herzens gesenkt hatte, dessen meisterliche Hand zur gediegensten Ausführung nur des Willens bedurfte.

Es ist hier meine Absicht nicht, die Vorzüge Rafael's gegenüber denen anderer grossen Meister abzuwägen, da es eben so unerspriesslich erscheint, als es unmöglich ist, entgegenstehende Eigenthümlichkeiten, von denen die einen nothwendig die andern aufheben, in einem und demselben Künstler vereint zu denken. Indessen bleibt es nicht ohne

Interesse, einen jeden Meister in seiner ihm eigenen Vortrefflichkeit und im Verhältniss zu der eines andern zu betrachten. Da nun Michel Angelo und Rafael in derselben Schule gebildet, neben einander ihre herrlichsten Werke ausgeführt haben, und über den Vorzug des Einen vor dem Andern von ihren Schülern und Zeitgenossen so heftig ist gestritten worden, so scheint es nicht unangemessen hierüber das Urtheil verschiedener Schriftsteller zu vernehmen.

Lodovico Dolce, ein Zeitgenosse Rafael's, spricht in einem Briefe an Gasparo Ballini [1]) folgende Ansichten aus: „So oft es sich ereignet, dass wir zu unserer Belustigung uns über die Vortrefflichkeit der Maler unserer Zeit unterhalten, muss ich stets bekennen, dass mir die Werke Rafael's aus Urbino besser gefallen, als die des Michel Angelo; und zwar aus vielen Ursachen, wovon ich Euch jetzt etwas schreiben will. Ich werde mich nie unterstehn bei Männern die es verstehen zu behaupten, dass nicht, was eine gewisse Kühnheit und Verwegenheit (terribiltà) der Zeichnung anbelangt, dem Michel Angelo unbezweifelt die erste Palme unter allen Malern, die seit vielen Jahrhunderten gelebt haben, gehöre. Daher nicht ohne Ursache der hochgefeierte Ariosto von ihm gesungen:

Michel, più che mortal Angel divino.

Aber ich muss hinzufügen, dass, gleichwie in der Kunst zu schreiben und in allen Handlungen des Menschen man eine gewisse Mässigung und Schicklichkeit beobachten soll, ohne welche Allem die Grazie fehlt und nichts wohl steht, so ich auch der Meinung bin, dass dieses nicht weniger in der Malerei verlangt wird. Da nun der Maler den Menschen darzustellen hat, muss er ihn in sehr verschiedenen Zuständen und Handlungen darstellen, die nicht die geringste Ähnlichkeit unter sich haben. Ist es nun auch viel schwerer ungeheuere Menschen und von colossaler Grösse zu malen, als kleine und gewöhnliche, so folgt daraus noch

1) Abgedruckt in den „Lettere di diversi eccellentissimi Uomini etc. Venezia 1559." p. 472. und in den „Lettere pittoriche" V No. XLI. p. 166.

nicht, dass der Maler stets solche darstellen soll, welche die Natur nie oder doch nur sehr selten hervorbringt ..... Nun soll der Maler, als Nachahmer und Nacheiferer der Natur, nicht die Bildung des Menschen für die schönste halten, welche die Natur am wenigsten achtet. Vielmehr, gleichwie unter ihren schönen Eigenschaften dem Auge die Mannigfaltigkeit am schätzbarsten und angenehmsten ist, so soll auf gleiche Weise der Maler schaffen und mannigfaltig in seinen Hervorbringungen sein. Ist er es aber nicht, so kann er nicht völlig erfreuen. Sehet nun zu, ob diese so wichtige Eigenschaft in den Werken des Michel Angelo zu finden ist, dessen Figuren alle grandios, fürchterlich und Schrecken erregend sind. Sagt Ihr vielleicht, dass ihre Verschiedenheit in ihren Bewegungen ist, und dass sie unter sich verschieden seien; so antworte ich, dass in dieser Verschiedenheit eine gleichförmige Ähnlichkeit der Verkürzungen, der Kühnheit und der Muskeln ist". Der wortreiche Schriftsteller verbreitet sich nun noch weiter über des Michel Angelo Kunst in der Zeichnung des Nackten und der Verkürzungen, tadelt dessen Art alle Figuren ganz nackt zu halten und spricht ihm die Gabe der Erfindung (Composition) ab. Dann fährt er fort: „Betrachten wir dagegen die Werke Rafael's, so werden wir sehen, dass seine Figuren meist graziös und lieblich sind, obgleich er auch kräftige und kühne gemalt hat, wenn es der Gegenstand erforderte. So hat er auch öfters das Nackte und die Verkürzungen angebracht, je nachdem es der Ort und die Gelegenheit erheischten, ohne jedoch jemals die Schicklichkeit sowohl in heiligen als profanen Darstellungen zu verletzen. Auch suchte er die Mannigfaltigkeit, so dass er Greise, Jünglinge und Knaben, bejahrte Frauen und Mädchen in so verschiedenartigen Stellungen, Kleidern, Gestalten und Bildungen gemalt hat, und in solcher Menge, dass es scheint, die Natur könne in der Wirklichkeit keine grössere Mannigfaltigkeit hervorbringen. So auch sieht man nach der Verschiedenheit des Geschlechts, des Alters und der Beschäftigung die grössten Unterschiede in den Muskeln, in den Gliedern, im Ausdruck und den Bewegungen. Ausserdem

ist er je nach den Nationen, den Zeiten und den Gebräuchen immer verschieden in Bekleidung und Manieren. In der Drappirung ist er wundervoll . . . . . Noch füge ich hinzu, dass, was die Proportionen des Körpers anbelangt (worin das Höchste in der Kunst besteht), Rafael immer ein solches Mass beobachtete, dass nichts in dieser Beziehung zu wünschen übrig bleibt. . . . . Was die Erfindung (Composition) anbelangt, so ist sie immer so, dass man sich die Handlung nicht besser und anders vorstellen kann. Im Colorit, höre ich sagen, dass Rafael alle diejenigen weit hinter sich liess, welche jemals in Rom und Italien gemalt haben, wie seine Portraite und andere Gemälde hievon Zeugniss geben." Hier verbreitet sich der Verfasser, im Widerspruch mit dem eben Gesagten, in ein Lob über Titian's unerreichtes Colorit und über die Stärke des Ausdrucks in der Gruppe des Laokoon, und fährt dann fort: „Dieser edle Anstand, die bis ins Kleinste gehende Berücksichtigung und diese reizende Vollendung der Kunst finden sich nun in allen Werken Rafael's. Daher sich nicht zu verwundern, dass er zu seinen Lebzeiten von allen ausgezeichneten Personen und allen schönen Geistern, die damals lebten, geliebt und verehrt wurde, so dass, nachdem er gestorben, er einen grossen Ruf und die Bewundrung der ganzen Welt hinterlassen hatte, und jedes Blättchen und jede Zeichnung von ihm gleich einer Gemme oder wie Gold geschätzt wird. Dieses sind zum Theil die Ursachen, weswegen, nach meinem Urtheil, mir die Werke Rafael's mehr Vergnügen gewähren, als die des Michel Angelo."

Obgleich dieses Urtheil keine tiefe Einsicht in das Wesen der Kunst verräth, so darf man es doch als das Echo der damaligen allgemeinen Kunstansichten der Gelehrten betrachten, daher ihm hier eine Stelle eingeräumt worden. Vernehmen wir auch noch die Ansichten eines Malers aus dem 16. Jahrhundert, des Lomazzo [1]), welcher von den sieben Bestandtheilen der Malerei, hier namentlich von

1) Gio. Paolo Lomazzo Idea del Tempio della Pittura. Milano 1590. p. 50.

der Gestalt handelnd, mehrere der grossen Meister der Malerkunst charakterisirt und sie mit grossen Männern des Alterthums vergleicht. Von unsern beiden Künstlern sagt er folgendes:

„Dem Michel Angelo gebe ich den Drachen von Schrecken erregender, ernster und vorsichtiger Natur. Denn er hat den Bildungen seiner Gestalten etwas Entsetzendes, den Geheimnissen der Anatomie Entnommenes gegeben, was nur sehr wenige verstehen; sodann etwas Ernstes, aber Würdevolles und Erhabenes, mit dem Ausdruck und den Bewegungen schwermüthiger Menschen, gleich denen, welche sich den Studien und der Contemplation ergeben. Und da er auch eben so in seinem Leben war, so kann man ihn unter den Malern einen Sokrates nennen.

Dem Rafael gebe ich den Menschen, das vernünftige Geschöpf. Denn in seinen Bildungen war er höchst verständig, überlegend, und in seinen Bildern drückte er die wohlwollende und gefällige Würde aus, welche dem Menschen eigen ist; und da er eben so in seinem Leben dieselbe Humanität und Liebenswürdigkeit zeigte, auch Aufsätze (Capitoli) und Liebeslieder zu seinem Vergnügen verfasste, so wurde er von den Malern seiner Zeit wie ein Orakel geachtet. Von seinem Haupt fielen die Haare voll auf die Schultern, dem weisen Salomon ähnlich, so sehr leuchtete in ihm Schönheit und Freude."

Hier folgen nun die Ansichten, jene zwei grossen Künstler betreffend, von einigen der neuern Schriftsteller: Heinrich Fuessly sagt in seiner Vorlesung über die Malerei: „Michel Angelo zeichnete die allgemeinen Formen des menschlichen Geschlechts; Rafael zeichnete die Formen und den Charakter der durch künstlichen Mangel verschiedenartig gestalteten Gesellschaft. Wir finden daher bei Michel Angelo mehr das Erhabene, und sympathisiren mehr mit Rafael, da er uns ähnlicher ist. Wenn Reynolds sagt, dass Michel Angelo mehr Imagination und Rafael mehr Einbildungskraft (fancy) habe, so will er sagen, dass Ersterer mehr Erhabenheit und mehr ursprüngliches Feuer hatte, der Andere reicher war in Darstellung der mensch-

lichen Verbindungen, in genialen Gedanken und künstlerischer Mannigfaltigkeit. Einfachheit ist das Gepräge des Michel Angelo, mannigfaltige Eigenthümlichkeiten mit Charakter das des Rafael."

Quatremère de Quincy stellt folgende Parallele zwischen beiden Meistern: „Ist Michel Angelo der grösste der Zeichner, so ist dagegen Rafael der grösste der Maler; nun umfasst der Maler viel mehr als der Zeichner. Wenn Michel Angelo den Vortheil hat mit niemanden wegen seines originellen Styls in der Zeichnung verglichen werden zu können, so hat der Urbinate das Verdienst in allen Theilen den Vergleich aushalten zu können, besonders den der Antike."

Göthe in der Abhandlung: „Antik und modern", lässt sich also vernehmen: „Rafael mit dem glücklichsten Talent geboren, erwuchs in einer Zeit, wo man redliche Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiss und Treue der Kunst widmete. Vorausgehende Meister führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuss aufzuheben, um in den Tempel zu treten. Durch Peter Perugino zur sorgfältigsten Ausführung angehalten, entwickelte sich sein Genie an Leonard da Vinci und Michel Angelo. Beide gelangten während eines langen Lebens, ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente, kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens. Jener hatte sich, genau besehen, wirklich müde gedacht (?) und sich allzusehr am Technischen abgearbeitet, dieser anstatt uns zu dem, was wir ihm schon verdanken, noch Überschwengliches im Plastischen zu hinterlassen, quält sich die schönsten Jahre durch in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und Bänken, so dass zuletzt von allen beabsichtigten Heroen des Alten und Neuen Testamentes der einzige Moses fertig wird, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen. Rafael hingegen wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und grösserer Leichtigkeit. Gemüths- und Thatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, dass man wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich

so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegensendet. Er grăcisirt nirgends; fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu eben so glücklicher Stunde entwickelt, als es, unter ähnlichen Bedingungen und Umständen, zu Perikles' Zeit geschah."

Schelling in seiner akademischen Rede: „Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur", spricht sich über das Verhältniss unserer künstlerischen Dioskuren folgendermassen aus:

„Durch Michel Angelo stellt sich die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheuern Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt: wie nach den Dichtungen sinnbildlicher Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelstürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller Götter hervorging. So scheinet uns das Werk des jüngsten Gerichts, womit als dem Inbegriff seiner Kunst jener Riesengeist die Sixtinische Halle erfüllte, mehr an die ersten Zeiten der Erde und ihrer Geburten, als an ihre letzten zu erinnern. Nach den verborgensten Gründen organischer, besonders menschlicher Gestalt hingezogen, vermeidet er das Schreckliche nicht; ja, er sucht es absichtlich, und stört es in den dunkeln Werkstätten der Natur aus seiner Ruhe auf. Mangel der Zartheit, Anmuth, Gefälligkeit wiegt er durch das Äusserste der Kraft auf, und erregt er durch die Darstellungen Entsetzen, so ist es der Schrecken, welcher der Fabel zu Folge der alte Gott Pan verbreitet, wenn er plötzlich in den Versammlungen der Menschen erscheint. Die Natur bringt in der Regel durch Sonderung und Ausschliessung entgegengesetzter Eigenschaften das Ausserordentliche hervor: so musste in Michel Angelo Ernst und tiefsinnige Naturkraft mehr denn Sinn für Anmuth und Empfindung der Seele walten, um das Höchste rein plastischer Kraft in der Malerei neuerer Zeiten zu zeigen.

. . . . . Nachdem die Schranken der Natur

überwunden, das Ungeheure, die Frucht der ersten Freiheit, verdrungen ist, Form und Gestalt durch das Vorgefühl der Seele verschönt sind: klärt sich der Himmel auf, das gemilderte Irdische kann sich mit dem Himmlischen, dieses hinwiederum mit dem sanft Menschlichen verbinden. Rafael nimmt Besitz vom heitern Olymp, und führt uns mit sich von der Erde hinweg in die Versammlung der Götter, der bleibenden, seligen Wesen. Die Blüthe des gebildetsten Lebens, der Duft der Phantasie, sammt der Würze des Geistes hauchen vereint aus seinen Werken. Er ist nicht mehr Maler, er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. Der Macht seines Geistes stehet die Weisheit zur Seite, und wie er die Dinge darstellt, so sind sie in der ewigen Nothwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in einem Punkte sein kann, so ist seinen Werken das Siegel der Einzigkeit aufgedrückt."

Hier zum Schluss noch ein bündiger Ausspruch von C. F. von Rumohr: „Michel Angelo vertritt die Erkenntniss allgemeiner Naturgesetze, Rafael die Fülle und Lebendigkeit der Anschauung des Einzelnen."

In allen diesen Urtheilen und Vergleichungen zwischen der Kunst Rafael's und Michel Angelo's ist nur die der Malerei in Betracht gezogen. Aber auch in der Kunst der Architektur waren beide ausgezeichnet, haben sie neue Wege eingeschlagen und Ungewöhnliches geleistet. Es stehe daher hier noch ein Urtheil über sie als Architekten. Wie in der Malerkunst sehen wir gleichfalls in der Baukunst Rafael's reiche Phantasie, mehr als beim Florentiner, durch Besonnenheit gezügelt; denn wenn er auch die strengen architektonischen Anforderungen zuweilen der malerischen Wirkung aufopferte, so liess ihn doch sein hoher Sinn für Symmetrie und für Schönheit der Formen nie gegen Angemessenheit der Verhältnisse eines Theiles zum andern, oder des Untergeordneten zu den Hauptmassen fehlen, oder in ausschweifende Willkür verfallen. Vielmehr erfreut uns in seinen Gebäuden eine überaus wohlthuende Harmonie, sowohl in den Hauptabtheilungen unter sich, welche durch

stark ausgesprochene, einfache, architektonische Linien bezeichnet sind, als auch durch das stets untergeordnete Vortreten und die reinen Formen der einzelnen Theile. Ganz anders verfuhr Michel Angelo, der gewöhnt alle Schranken des bis dahin Üblichen zu überschreiten, keine andere Gesetze als die seiner eigenen Ideen anerkannte, der sich die grössten Willkürlichkeiten erlaubte, vielleicht nur um ungewöhnlich zu erscheinen, der in seinem ungestümen Geist die regelnden Harmonien verschmähte und neben imposanten Massen sich in kleinliche Sonderbarkeiten ohne Zweck und Schönheit verliert. Dieses zeigen augenfällig sowohl die Misverhältnisse in den Eintheilungen der Decke der Sixtinischen Capelle, als die Familiengruft der Medici in S. Lorenzo zu Florenz, mit den kleinlichen Balustraden, mit den sonderbar gestalteten Sarkophagen, und mehr noch die Porta Pia von Rom, wo, bei mächtigen Formen, wie sie einem Stadtthor geziemen, die kleinlichsten, barocksten Verzierungen angebracht sind. Ihn trifft daher mit Recht der Vorwurf, dass er der in seiner Zeit beginnenden Entartung der Baukunst grossen Vorschub geleistet, statt mit Strenge auf der Bahn fortzuschreiten, welche Bramante und Baldassare Peruzzi bezeichnet und auf der auch Rafael gewandelt. Um indessen nicht misverstanden zu werden, müssen wir erinnern, dass demohngeachtet Michel Angelo's grossartige Sinnesart den allgemeinen oder Hauptformen seiner Architektur auch einen grossartigen Charakter zu verleihen wusste.

Nachdem ich im Bisherigen Rafael's Entwicklungsgang und seine hohen Eigenschaften als Künstler zu beleuchten versucht, scheint es angemessen, noch einige Betrachtungen über den Charakter der Zeit, in der sich sein Talent entwickelt und in der er wirkte, beizufügen, da Rafael, wie so viele andere seiner ausserordentlichen Zeitgenossen, unbestreitbar die volle Entwicklung seiner Begabungen grossentheils dem Zusammenwirken verschiedener äussern Ursachen verdankt. Mehrere derselben habe ich schon angegeben, die ich aber, um sie im allgemeinsten auszusprechen, nicht besser als durch folgende Stelle aus der schon erwähnten Rede

Schelling's zu bezeichnen wüsste. „Die Kunst, sagt er, entspringt nur aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte, der Begeisterung. Alles, was von schweren oder kleinen Anfängen zu grosser Macht und Höhe herangewachsen, ist durch Begeisterung gross geworden. So Reiche und Staaten, Künste und Wissenschaften. Aber nicht die Kraft des Einzelnen richtet es aus; nur der Geist, der sich im Ganzen verbreitet. Die Kunst insbesondere ist, wie die zärteren Pflanzen von Luft und Witterung, so von öffentlicher Stimmung abhängig, sie bedarf eines allgemeinen Enthusiasmus für Erhabenheit und Schönheit, wie jener, der in dem Mediceischen Zeitalter gleich einem warmen Frühlingshauch alle die grossen Geister zumal und auf der Stelle hervorrief, einer Verfassung, wie sie uns Perikles im Lob Athens schildert, und die uns die milde Herrschaft eines väterlichen Regenten sicherer und dauernder als Volksregierung gewährt; wo jede Kraft freiwillig sich regt, jedes Talent mit Lust sich zeigt, weil jedes nur nach seiner Würdigkeit geschätzt wird; wo Unthätigkeit Schande ist, Gemeinheit nicht Lob bringt; sondern nach einem hochgesteckten, ausserordentlichen Ziel gestrebt wird. Nur dann, wenn das öffentliche Leben durch die nämlichen Kräfte in Bewegung gesetzt wird, durch welche die Kunst sich erhebt, nur dann kann diese von ihm Vortheil ziehen; denn sie kann sich, ohne den Adel ihrer Natur aufzugeben, nach nichts Äusserm richten."

War es nun eine Hauptbedingung für die hohe geistige Entwicklung, zu welcher Rafael gedieh, zu einer solchen Zeit der mit einer reichen Bildung verbundenen Begeisterung geboren worden zu sein, so war es für ihn auch von grosser Wichtigkeit, frühzeitig durch anregende Berührungen und durch Verbindungen mit Gelehrten, wie mit Taddeo Taddei in Florenz und denen am Hof von Urbino einen Blick in grössere Verhältnisse, in allgemeinere Ansichten gethan zu haben. Diese gaben seinem tiefblickenden Geist neuen Aufschwung und grössere Fülle. Durch diesen nähern, ja vertrautesten Umgang mit den hochgestelltesten Männern seiner Zeit lernte er auch ihre Anschauungs-

weise kennen und gelangte zu tieferer Kenntniss des Geistes, welcher die höhere Bildung jener Zeit bewegte. Zwei Sterne waren es, Plato und Dante, welche damals in Italien Aller Blicke auf sich zogen und von unberechenbarer Wirksamkeit waren. Diese übten nun auch, wie wir schon öfters zu bemerken Gelegenheit hatten, einen entschiedenen Einfluss auf Rafael aus. Während Plato ihn lehrte in den Harmonien des Weltalls das Göttliche, und vom Ursprung der Dinge ausgehend, das Allgemeine in der vielfach gestalteten Natur zu erkennen, das Wesentliche von dem Zufälligen zu unterscheiden, lernte er von Dante in allem Äusserlichen auf dessen höhere Bedeutung zu achten, und wurde durch dessen vielsinnige Dichtungen dazu angeregt, auch seinen eigenen Werken den tiefsinnigen Charakter des Symbolischen und Allegorischen zu geben.

So günstig indessen alle diese Umstände auf Rafael einwirkten, so würden sie doch nicht hingereicht haben die grossen, herrlichen Werke hervorzurufen, welche wir nun von seiner Hand bewundern; er bedurfte hiezu eben sosehr eines grossgesinnten, für die Kunst begeisterten, an pecuniären Mitteln reichen Fürsten, der ihm ein weites Feld zur Entwicklung seiner Kräfte eröffnete, der von seinem schöpferischem Geiste Ungewöhnliches verlangte. Solch einen Fürsten fand Rafael sowohl in dem mit seinen Anforderungen an das Talent unersättlichen Papst Julius II, als in dem in der Kunst schwelgenden Mediceer Papst Leo X.

Von Rafael's liebenswürdigem Charakter gab uns schon der Brief des Coelio Calcagnini ein schönes Zeugniss, indem er darin eben so anspruchslos und bescheiden, als geistvoll und wohlthätig erscheint. Bei mehreren Gelegenheiten erwähnten wir auch, wie unermüdlich gefällig er gegen andere Künstler, besonders gegen seine Schüler, denen er auf jede Weise Vorschub leistete, gewesen. Welchen Zauber er dadurch auf seine Umgebung ausübte, bezeugt Vasari, indem er voll Bewundrung ausruft: „O du glückliche und gebenedeite Seele, von welcher jedermann gerne redet, um dich und deine Handlungen zu erheben. Denn ausser-

dem, dass Rafael der Kunst zum Heile ward, zeigte er auch in seinem Leben, auf welche Weise mit den Grossen umzugehen sei, wie mit den Geringern und wie mit den Niedrigsten. Und sicher ist unter den bewundrungswürdigen Gaben, die er besessen, eine von solcher Macht, dass ich im höchsten Grad darüber erstaune, wie der Himmel ihm die Kraft gab, in unserem Kunstleben eine Wirkung zu erreichen, welche der Art und Weise unserer jetzigen Künstler so fremd ist: Nämlich, wie die Maler, in Gemeinschaft mit Rafael arbeitend, so in Eintracht verbunden waren, dass bei seinem Anblick eine jede übele Laune bei ihnen erlosch und jeder niedere Gedanke ihnen entschwand. Diese Eintracht war in keiner Zeit so gross, als zu der seinen und hatte ihren Grund darin, dass er alle sowohl an Zuvorkommenheit, als in der Kunst übertraf, aber mehr noch durch den Genius seiner Güte, welcher eine solche Fülle einnehmender und wohlwollender Liebe kundthat, dass selbst die Thiere ihn gleich den Menschen verehrten. Man sagt, dass er jedem Maler, ob er ihn nun gekannt, oder nicht, wenn ein solcher irgend einen Wunsch gegen ihn äusserte, sogleich zu helfen bereit war und seine Arbeit stehen liess. Er beschäftigte deren beständig eine grosse Anzahl, half ihnen und belehrte sie mit der Liebe, mit welcher man nicht einen Künstler, sondern seine eigenen Söhne zu behandeln pflegt. Daher geschah es denn auch, dass, wenn er zu Hofe ging, er von seinem Haus aus wohl von 50 ausgezeichneten und guten Malern begleitet wurde, die ihn dadurch zu ehren suchten. Genug, er lebte nicht wie ein Maler, sondern gleich einem Fürsten."

Von der Gestalt Rafael's entwarf Bellori folgendes treffende Bild: „Nach der Belehrung, welche uns die authentischen Portraite Rafael's gewähren, namentlich das in der Florentiner Gallerie und das in der Schule von Athen, hatte er eine regelmässige, einnehmende und zarte Gesichtsbildung. Seine Haare waren braun, so auch seine Augen von sanftem, bescheidenem Ausdruck. Der Ton seiner Carnation ging ins Olivenfarbige. Im allgemeinen sprach sich in seinem Benehmen Grazie und Zartgefühl aus. Seine

Complexion und überhaupt seine Körperbildung schienen ganz in Harmonie mit seiner Physiognomie. Er hatte einen langen Hals, einen kleinen Kopf und war von schlankem Wuchs [1]). Nichts verkündete in ihm eine Constitution von langer Dauer. Seine Manieren waren voll Anmuth, sein Äusseres einnehmend, sein Anzug zeigte Eleganz, den Umgang mit der Welt und das was man den guten Ton der Leute bei Hof nannte."

Hier folge nun eine genaue Angabe derjenigen Portraite Rafael's, welche nach ihm selbst scheinen gefertigt worden zu sein. Zweimal, wie wir annehmen zu dürfen glauben, hat Rafael's Vater das Bildniss seines Söhnchens in seinen Gemälden angebracht: einmal als Rafael drei Jahr alt war, auf der jetzt im Berliner Museum befindlichen Altartafel, das anderemal im Alter von neun Jahren in dem Frescogemälde zu Cagli. Von beiden folgt auf Tafel III eine Abbildung.

Auch das Portrait im Palast Borghese, dem Timoteo Viti zugeschrieben und von F. Rehberg lithographirt, dürfte den jungen Rafael in einem Alter von 12 Jahren vorstellen. Es hat im Blick der Augen, im vollen Mund und der Form des Ovals Ähnlichkeit mit eben erwähntem Bildniss zu Cagli. Das erste Portrait aber, welches man mit Gewissheit als von Rafael selbst von sich gefertigt angeben kann, ist eine Zeichnung in schwarzer Kreide im Besitz des Hrn. Jeremias Harmann in London. Er erscheint hier in einem Alter von etwa 15 Jahren. Die Gefälligkeit des Eigenthümers erlaubte mir ein Facsimile davon zu nehmen, welches auf Tafel IV von Ludwig Zöllner sehr getreu wiedergegeben ist. Um wenige Jahre älter dürfte Rafael gewesen sein, als er das, in der Sammlung des Vaticans befindliche Bild der Auferstehung Christi gemalt, in

1) Der Sarg, worin Rafael begraben wurde, mass 8 Palm 9 Zoll in der Länge und 1 Palm 8 Zoll in der Breite und in der Höhe; ein sehr beschränkter Raum, wie er für den schlanken Wuchs des Rafael geeignet war. Die Länge des Skeletts betrug 7 Palm 6 Zoll oder beinahe 5 Fuss 2 Zoll Pariser Mass. Siehe: Carlo Fea Per la invenzione seguita del Sepolcro di Raffaelle Sanzio etc. Roma 1833.

welchem der junge schlafende Soldat von überaus feiner Bildung für dessen Bildniss ausgegeben wird. F. Rehberg hat eine Lithographie davon geliefert.

Als er das Alter von 20 Jahren erreicht, portraitirte ihn Pinturicchio im Frescobild der Heiligsprechung der Catharina von Siena in der Libreria des Doms zu Siena. Er erscheint hier von überaus lieblicher Bildung. In der Haltung des Kopfes hat das Portrait Ähnlichkeit mit dem bekannten in der Florentiner Gallerie. Die Form der Nase ist voll und fein; die braunen Augen decken starke Augenlieder; der Mund ist von lieblicher Fülle. Die hellbraunen Haare, die voll und leicht geringelt auf Nacken und Schultern fallen, bedeckt ein schwarzes Barett mit goldner Schleife. Die Jacke ist nach Frescoart frei in der Farbe behandelt und spielt vom Röthlichen ins Grüne. Der Mantel ist blau, die Beinkleider dunkelroth, die Schuhe schwarz mit gelbem Umschlag [1]).

Von einem Jugendfreunde Rafael's ausgeführt scheint das Bildniss in schwarzer Kreide, mit Weiss gehöht, welches sich in der Sammlung des Generals William Guise in Christ Church College zu Oxford befindet. Auch hier ist Rafael in einem Alter von etwa 20 Jahren dargestellt, nach der linken Seite gewendet, in drei Viertheil gesehen, mit langem Haar und schwarzem Barett auf dem Kopf, in zwei Drittheil Lebensgrösse. Wahrscheinlich ist dieses Portrait dasselbe, welches Bottari nach Piacenza's Angabe bei Benedetto Luti gesehen, nachmals in die Sammlung von William Kent gekommen, und irrthümlich dem Leonardo da Vinci zugeschrieben worden ist; allein in der Behandlungsweise ist es so ganz verschieden von der des grossen Meisters, und so flach in der Auffassung, dass es scheint, als habe Bottari, in seinem Eifer, merkwürdige Portraite Rafael's aufzufinden, sich auch bei dieser Zeichnung irre führen lassen.

Schon kennen wir das reizende Bildniss, welches Ra-

1) Siehe was über diese Portraitfigur schon S. 74 gesagt worden ist.

fael in Urbino im Jahr 1506, also in einem Alter von 23 Jahren von sich selbst gemalt, und gegenwärtig der Florentiner Gallerie zur Zierde dient. [G. M. Preisler hat 1741 den treusten, F. Forster 1836 einen gefälligen Kupferstich danach geliefert. Auch Tafel V gibt eine Abbildung davon.

Ein zweites in Öl gemaltes Portrait von sich selbst, welches Rafael ums Jahr 1509, und, wie] schon bemerkt, höchst wahrscheinlich für seinen Freund Francesco Francia gefertigt, erstand der Prinz Adam Czartoryski in Venedig. In früheren Zeiten ist es von Paul Pontius und andern in Kupfer gestochen worden.

Auch das Portrait Rafael's mit seinem Meister Pietro Perugino in der Schule von Athen ist durch manche Stiche gekannt, aber einigermassen genügend ist nur der von M. F. Dien.

Sehr zu bedauern ist, dass ein von Rafael in schwarzer Kreide entworfenes Bildniss von sich selbst, jetzt in der Sammlung von Monte Cassino, sehr beschädigt ist; denn es zeigt uns den Meister in einem ausgebildeteren Alter von etwa 30 Jahren und von überaus sprechendem Ausdruck. Er ist fast von vorn gesehen, etwas nach Links gewendet; die Haare bedeckt ein Barett. Leider wurde ich verhindert eine genaue Zeichnung danach zu fertigen. Möge deshalb ein anderer Künstler sich veranlasst finden ein getreues Facsimile davon zu nehmen und es durch eine Nachbildung bekannt machen.

Allgemein wird angenommen, dass jenes schöne Blatt von Marc Antonio [1]), welches einen Maler darstellt, der, in seinen Mantel gehüllt, in seiner Werkstätte nachsinnend ausruht, uns den Meister Rafael in einem belauschten Augenblick zeige. Er hat hier einen kurzen Bart und die Wangen sind etwas fleischig, was die bis jetzt erwähnten Portraite Rafael's nicht zeigen; indessen darf angenommen werden, dass er in seinen letzten Lebensjahren im Gesicht etwas voller geworden, und sich den Bart habe wachsen lassen.

1) Siehe A. Bartsch P. G. XIV. No. 496.

Auf diese Weise hat ihn auch Giulio Bonasone [1]) in einem Portraitkopf mit Hinzufügung seines Namens dargestellt, so dass über die Frage, wen es vorstellt, kein Zweifel obwalten kann. Sind nun zwar in diesem Bildniss seine Züge fast unförmlich stark, oder vielmehr aufgedunsen, vielleicht eine Übertreibung des nicht fein auffassenden Zeichners, so erkennt man doch noch in allen Theilen dieselben Grundformen, die offene Stirne, die starken Augendeckel, den vollen Mund, wie sie uns die Portraite des Meisters in seinen jüngern Jahren zeigen.

Auch gibt es noch zwei andere Bildnisse Rafael's dem vorhergehenden ähnlich. Das eine befindet sich auf einem Gemälde im Pariser Museum, gewöhnlich Rafael und sein Fechtmeister genannt [2]). Das andere malte Giulio Romano oder einer seiner Schüler al Fresco in einem Zimmer der von ihm erbauten und ausgeschmückten Villa des Kanzleipräsidenten Baldassare Turini, jetzt Villa Lante genannt und im Besitz des Prinzen Borghese. In dieser auf dem Janiculus gelegenen schönen Villa sind die Deckengewölbe zweier Zimmer immer mit vier Portraiten in Medaillons verziert. In dem einen sind es weibliche Bildnisse, unter denen die Geliebte Rafael's, genau wie ihr Portrait im Palast Barberini; in dem andern Zimmer zeigen die Medaillons vier männliche Bildnisse, von denen eines Dante, das zweite Petrarca, das dritte Rafael'n, bis auf Kleinigkeiten, genau wie in dem Bilde zu Paris darstellt. Da wir nun drei mit einander völlig übereinstimmende Portraite besitzen, welche stets als die des grossen Urbinaten gegolten haben, so kann wohl nicht bezweifelt werden, dass Rafael, wie er auf denselben dargestellt ist, wirklich in seinen letzten Lebensjahren etwas stärker geworden und nach damaliger allgemeiner Sitte der Künstler einen kurzen Bart getragen habe.

Noch gibt es unzählbar viele Bildnisse, sowohl in Öl und in Fresco, als in Zeichnungen und Kupferstichen, welche Rafael vorstellen sollen. Unter diesen, soweit sie

1) Bartsch P. G. XV p. 171. No. 347.

2) Siehe das Nähere im Verzeichniss der Werke Rafael's No. 278.

mir bekannt geworden, kann jedoch nur noch die Portraitfigur neben dem die Madonna malenden h. Lucas einigermassen darauf Anspruch machen, in die Reihe der hier angeführten aufgenommen zu werden, da dieses Bildniss noch zu Rafael's Lebzeiten, oder doch nach einer von ihm genommenen Zeichnung dürfte gemacht worden sein. Hinsichtlich dessen was hier noch weiter in Beziehung auf Rafaelische Portraite könnte gesagt werden, verweise ich auf den besondern Abschnitt des Verzeichnisses, die Kupferstiche nach Rafael's Bildnissen enthaltend.

Nachdem Rafael von dieser Welt geschieden war, entstand zwar kein Genius mehr, der sich mit dem seinigen hätte messen dürfen; allein sein in Liebe mächtiger Geist hatte eine grosse Schülerschaar herangebildet, in der er fortwirkte und in der einzelne seiner Richtungen sich verschiedenartig entfalteten, was hier weiter zu betrachten ist.

Vor allen Dingen haben wir die Verhältnisse ins Auge zu fassen, unter welchen die Schüler Rafael's sich bildeten, denn diese waren von denen, unter welchen Rafael und die andern grossen Meister seiner Zeit herangewachsen, sehr verschieden. Wie aus dem Früheren erinnerlich sein wird, erhoben sich diese ausserordentlichen Künstler von bürgerlichen und handwerksmässigen Grundlagen, die ihren Bestrebungen eine solide Basis gewährten. Sie entwickelten sich in einer Zeit allgemeiner Begeisterung für das Grosse und Schöne, in welcher sie, von volksthümlicher Stimmung und von belebenden Ideen gehoben, ihre Talente zur Virtuosität ausbildeten, und in kräftigem Selbstbewusstsein nur dem Gesetze folgten, welches Gott in ihre Herzen geschrieben. Ihnen war es um die Sache und deren höchste Vollendung zu thun, und wenn sie auch, um eine unabhängige Stellung im Leben zu erhalten, auf Erwerb sahen, so fanden sie doch nur in dem höhern Streben Freude und Befriedigung. Sie liessen sich daher auch nicht durch äussere Motive bestimmen, noch von Aussen vorschreiben, welchen Weg sie wandeln, welchem Ziel sie nachstreben sollten. So traten erst, nachdem sie zur Selbständigkeit gereift, die grossen Meister in

den Dienst kunstliebender Fürsten, deren hohe Anforderungen sie zwar willig anerkannten, gegen die sie aber, im Gefühl ihres persönlichen Werthes, auch ihre Unabhängigkeit zu behaupten wussten.

Anders gestaltete sich das Verhältniss, in welchem deren Schüler heranwuchsen: Zwar hatte der Enthusiasmus für Kunst nicht nachgelassen, wohl aber der Geist sich geändert, der besonders an den Höfen den Geschmack an leichten Productionen und am Üppigen begünstigte. Nicht mehr waren Naturwahrheit und die Tiefe des Gemüths der Born, aus welchem bei den Kunstbildungen die Ideale erstiegen; sondern man suchte jetzt den Schein des Neuen und der Meisterschaft, oder vielmehr die Bravour des schnellen Produzirens, welche den im Rausche der Genusssucht abgestumpften oder verdorbenen Geschmack aufregen, durch Überreiz befriedigen könnte. Damit schwand denn auch die in frühern Zeiten durchwaltende Ansicht, dass die Kunst, wie ein jedes Vermögen des menschlichen Geistes, im Dienste höherer Zwecke stehen müsse, dass nur, indem sie zur Verherrlichung des öffentlichen, volksthümlichen oder religiösen Lebens beiträgt, sie ihre Würde behaupten, ihren höhern Beruf erfüllen kann. In Folge der überhand nehmenden Selbstsucht kam dagegen die Meinung auf, dass die Kunst um ihrer selbst willen bestehe, das Mittel wurde Zweck und die Ansichten sanken so tief herab, dass die Kunst nur als ein Genussmittel für Einzelne betrachtet wurde. Man überliess sich nun der Willkür, suchte die Schönheit nur in neuen Formen, fand den Zweck der Kunst in der Meisterschaft des Machwerks erfüllt; von Wahrheit und Tiefe der Ideen war nicht mehr die Rede. So entriss man die Kunst ihrer eigentlichen Grundlage, und die nun völlig emancipirte Phantasie zog sie nach und nach zur lügenhaften Manier herab. Die Schüler der grossen Meister, frühe mit dem Hofleben vertraut und in solcher Umgebung noch in ihrer Jugendfülle herangebildet, konnten den Lockungen nicht widerstehen und wurden unaufhaltsam vom Strudel ergriffen.

Bei den Schülern Rafael's herrschte zwar, so lange sie

unter dessen persönlichem Einfluss blieben, eine edle Richtung vor. Es fehlte ihr aber die innerliche Begründung; daher sehr bald nach seinem Tode sich ein schnell zunehmender Verfall zeigte und nur wenige sich auf einer selbständigen Höhe ihrer Kunst zu erhalten vermochten. Auf das unverkennbarste gab dieses Verderben sich dadurch kund, dass fast allgemein der Sinn erlosch für den Reichthum naturgemässer Schönheiten, für die tiefe Bedeutung der Gestalten und für die geheimnissvollen Beziehungen in der Natur, wodurch diese das Mannigfaltige wie in einer Kette verbindet. Ist nun auch zuzugeben, dass nicht jedem dieser Sinn in gleichem Masse verliehen ist, so belehrt uns doch grade die Kunstepoche, in welcher Rafael vor Allen leuchtete, dass damals durch ein allgemeines auf das Wahre gerichtete Streben der Künstler eine Menge der verschiedenartigsten Individualitäten befähigt wurden, die Schönheit der Formen in der Natur und ihre sittlichen Bedeutungen auf das mannigfaltigste aufzufassen und darzustellen. Die meisten Schüler Rafael's dagegen erhoben sich nicht viel über eine flache Nachahmung und verfielen bald in eine Manier, worin des Meisters Anmuth in blosse Ziererei ohne Tiefe des Gemüths ausartete, und dessen schöne Formen bald zu todten Typen erstarben [1]). Eine wahrhaft schöpferische Kraft treffen wir nur bei Giulio Romano; eigenthümliche Talente nur bei wenigen andern Schülern, namentlich denjenigen, welche mit Rafael erst in Verbindung getreten, als sie schon ihre erste künstlerische Bildung erworben hatten. Zu den letzteren sind folgende drei Künstler zu zählen:

Zuerst Benvenuto Tisi aus Garofalo bei Ferrara, welcher auch öfters mit dem Namen seines Geburtortes be-

1) Diese Unfähigkeit der Erfindung offenbart sich befremdlich in der Angabe des Gio. Batt. Armenini da Faenza (Dei veri precetti della Pittura. Ravenna 1587), wo er von Rafael sagt, dass, wenn dieser componirt habe, er viele Zeichnungen um sich streute, um aus jeder das ihm Passende zu nehmen. Noch in unseren Zeiten waren zu diesem Zweck die Componirkasten, oder eine Menge zusammengelesener Kupferstiche der verschiedensten Art im Gebrauch.

nannt wird. Er war zwei Jahre älter als Rafael. Sollte er daher auch sogleich im Jahr 1508 mit Rafael in Rom bekannt geworden sein, so war er doch damals schon 27 Jahr alt und ein ausgebildeter Maler. [1]) Wie sehr er indessen des Urbinaten Behandlungsweise sich anzueignen wusste und damit den von Lorenzo Costa angenommenen stärkern Ton der Färbung verband, bezeugen mehrere seiner noch in Rom vorhandenen Werke, z. B. die Heimsuchung im Palast Doria und Christus vom Kreuz abgenommen, von seinen Freunden und den Frauen beweint, in dem Palast Borghese. Hätte Garofalo noch länger in Rom verweilen können, so ist anzunehmen, dass er auch noch gediegener in der Zeichnung geworden sein würde. Demohngeachtet wird er als das Haupt der Ferraresischen Schule betrachtet, in der neben ihm besonders Dosso Dossi, gleichfalls ein Schüler des Lorenzo Costa, sich ausgezeichnet hat. Unentschieden ist, ob Dosso als des Garofalo Nachahmer gelten darf; indessen steht er ihm in der Behandlungsweise nahe und dürfte, da er in so enger Verbindung mit ihm stand, durch diesen indirect etwas von Rafael's Art angenommen haben. Denn wahrscheinlich fiel des Dosso sechsjähriger Aufenthalt in Rom vor die Zeit der Anwesenheit Rafael's daselbst. Zu seinen ausserordentlichsten Werken, in denen die tüchtige Zeichnung, die Tiefe der Färbung und das Sprechende der Charaktere gleich bewundrungswürdig sind, zählen wir seine Kirchenväter in der Dresdner Gallerie und die Apostel Johannes und Paulus mit zwei Portraitfiguren im Palast Chigi zu Rom.

Der zweite hier zu erwähnende Maler ist Gaudenzio Ferrari aus Valduggia in der Lombardei, welcher, wie bereits angegeben wurde, seinem geliebten Rafael nach Rom folgte, aber schon 1510 zurückkehrte, um jene schönen

1) Pungileoni Elogio storico di Raffaello Santi p. 289 theilt einen bis dahin unedirten Brief mit, woraus hervorzugehen scheint, dass Benvenuto Garofalo im Jahr 1499 von Cremona nach Rom entlief. Er kehrte jedoch bald nach Ferrara zurück, wo er unter Lorenzo Costa studirte.

Wandmalereien in Varallo aus dem Leben Christi auszuführen, welche ihm so grossen Ruf erwarben. Er beendigte sie im Jahr 1513; doch macht sich in denselben der Einfluss Rafael's noch nicht entschieden bemerklich.[1]). Bis zum Jahr 1515 verweilte er in Oberitalien, kehrte dann aber nach Rom zu Rafael zurück und malte nach Titi[2]) am Sieg über die Sarazenen im Vatican; nach Orlandi[3]) auch an der Geschichte Amors und der Psyche in der Farnesina. Mit Sicherheit können wir indessen nur angeben, dass er erst im Jahr 1524 nach der Lombardei zurückgekehrt war, und abermals in der Franciscanerkirche zu Varallo Beschäftigung fand. Er malte damals das herrliche Frescogemälde der Kreuzigung Christi, worin er sich als einen tüchtigen Schüler Rafael's bewährte, der mit einer lebendigen Charakteristik und mit Sinn für Schönheit eine breite Behandlungsweise vereinte. Überhaupt zeichnen sich alle seine Werke durch einen gewissen Adel, viele auch durch reizende Anmuth vortheilhaft aus. Bei allen diesen Verdiensten fehlt ihm aber der Sinn für Harmonie im Colorit, daher seine Compositionen unruhig und in der Totalwirkung selbst fleckig erscheinen. Gaudenzio war übrigens ein vielseitig gebildeter Künstler, welcher auch plastische Werke gefertigt. Hier haben wir ihn nur in Bezug auf Rafael zu betrachten. Ein ausgezeichnetes grosses Altarblatt von ihm, welches im hohen Grad seine Vorzüge, wie seine Mängel zeigt, ist das Bild der Marter der h. Catharina von Alexandrien. Besonders ist die kniende Heilige eine Rafael's würdige Gestalt. Früher in der Kirche S. Angelo zu Mailand, befindet es sich jetzt in der Pinakothek der Brera daselbst. In seiner letztern Zeit neigte sich Gaudenzio etwas zum Manierirten,

1) Siehe Gaudenzio Bordiga Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari etc. Milano 1821. 4. — Neuerdings erscheint heftweis: Le Opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari, disegnate ed incise da Silv. Pianazzi, dirette e descritte da Gaudenzio Bordiga. Milano 1835. Das Heft zu 5 Lire.

2) Studio di pittura, scultura etc. di Roma p. 422.

3) Abbecedario pittorico.

worüber sich indessen nicht zu verwundern ist, da er noch den tiefen Verfall der Kunst erlebend, erst im Jahr 1549 starb.

Timoteo Viti aus Urbino ist der dritte schon gebildete Maler, welcher von dem Genius Rafael's angezogen nach Rom kam, und indem er unter seiner Leitung arbeitete, dessen Schüler wurde. Malvasia [1]) theilt uns aus dem Tagebuch des Francesco Francia zu Bologna die Notiz mit, dass Timoteo zu ihm in die Lehre kam, um das Goldschmiedhandwerk zu erlernen. Nach einigen Monaten aber that er ihn auf dessen Verlangen in den obern Saal zu den Malern, wo er bald grosse Fortschritte machte und nach fünf Jahren nach Urbino zurückkehrte. Eins der ersten Bilder, welches Marino Spaccioli, der Oheim seiner nachmaligen Gattin, damals bei ihm bestellte, befand sich ehedem im Dom zu Urbino. Es ist auf ungrundirte Leinwand gemalt und zeigt in einem landschaftlichen Hintergrund die

1) Felsina pittrice I p. 55.

1490. Adì 8 Luglio Timoteo Vite da Vrbino preso in nostra botega, il primo Anno senza niente, per el segondo a rasone di sedis fiorini a ogni trimestri, e al terzo et altri seguenti a fatture e in sua libertà l'andare e lo stare così d'accordo.

1491. Adì 2 Settembre Fatti i conti, e saldato con Timoteo Viti da Vrbino di commune accordia, vole fare il pictore, e però posto sù lo salone co' gl' altri discepoli.

1495. Adì 4 Aprile partito il mio caro Timoteo. che Dio le dia ogni bene e fortuna.

Des Timoteo älterer Bruder, Pierantonio Viti, welcher nach Angabe des Vasari seinen Bruder nach Bologna kommen liess, war ein angesehener Arzt, der in Urbino in den Jahren 1492 und 1498 Gonfaloniere war. Dem Pater Vernaccia verdanken wir folgende Notiz über ihn: Pier Antonio Viti figlio di Bartolommeo fu poeta; e di lui abbiamo veduto presso Gio. Maria Antonio Viti suo discendente un capitolo in quarta rima, in cui colla figura del giuoco delle carte rappresenta quattro passioni dell' animo; cioè l'amore, la speranza, la gelosia, il timore. Er starb am 26. November 1500. Siehe P. Luigi Pungileoni Elogio storico di Timoteo Viti. Urbino 1835. p. 3. — Die Nachrichten über diesen Maler enthalten, wenn auch nicht viel, doch einiges Neue. Im Jahr 1501 heirathete er Girolama, Spaccioli, Tochter des Guido. S. 9.

h. Jungfrau mit dem Christkinde im Schoos; zu ihren Füssen sitzt ein Engelknabe, welcher die Violine spielt; links steht S. Crescentius, die Fahne von Urbino haltend; rechts S. Vitale. Die Köpfe erinnern an die Bildungen des Francia und des Pietro Perugino. Dieses interessante Jugendwerk des Timoteo besitzt nun die Pinakothek der Brera in Mailand. Zu seinen damals gefertigten Bildern zählt Vasari eine h. Appolonia in der Kirche S. Trinità jener Stadt. Es ist kalt und trocken in Zeichnung, Farbe und Ausdruck und hat überdies sehr gelitten, so dass es allen Reiz verloren hat, den es früher vielleicht besass. Nicht viel anziehender ist das von Timoteo im Jahr 1504 gefertigte Bild für die S. Martins-Capelle im Dom zu Urbino, nun in der Sacristei daselbst. Es zeigt die sitzenden Bischöfe S. Martinus und S. Thomas, nebst zwei zu ihren Füssen knienden Donataren, von denen der eine den Bischof Giampietro Arrivabene von Mantua vorstellt, aus dessen Verlassenschaft obige Capelle durch Timoteo Viti und Girolamo Genga ausgeschmückt wurde. [1]). Noch unbedeutender, obgleich der Rafaelische Einfluss darin unverkennbar ist, erscheint eine heilige Familie in halben Figuren, welche sich im Oratorium Grotte di S. Giuseppe zu Urbino befindet. Timoteo hatte jedoch auch ausgezeichnete Werke für die Kirchen seiner Vaterstadt ausgeführt, die aber jetzt in Museen prangen. So das schöne Bild aus der zweiten Epoche des Meisters, eine büssende Magdalena vorstellend, welches aus dem Dom von Urbino zuletzt in die Pinakothek zu Bologna gelangte. In einer langen, härenen Bekleidung und kurzem rothen Obergewand steht die Büssende vor ihrer Höhle, eine herrliche Gestalt, welche eben so schön in ihrer Bildung ist, als würdig im Ausdruck der Reue und himmlischen Verlangens. Auf einem Täfelchen liest man folgende Inschrift: Deo optimo et Mariae Magdalenae Lodovicus Amatutius archipresbiter sancti Cipriani dicavit. — Nicht minder grossen Ruf erhielt das Altarblatt ehedem in der Capelle der Familie Bonaventuri in der Kirche S. Bernardino (ehedem

1) Siehe Pungileoni a. a. O. S. 11.

S. Donato) vor Urbino, jetzt in der Pinakothek der Brera zu Mailand. Die Empfängniss Mariä ist hier auf eine eigene Weise dargestellt: die h. Jungfrau mit gefaltenen Händen und nach dem Himmel gerichtetem Blick steht in der Mitte des Bildes; oben sieht man das Christkind auf einer Taube von einem Engelchen geleitet herabschweben. Zu der einen Seite steht unten Johannes der Täufer, gegenüber der h. Sebastian. Die Zeichnung der Gestalten ist sehr schön, obgleich die Bewegungen nicht frei von einer gewissen Affectation sind; die Färbung ist klar, doch etwas hart und kalt. Eines der Hauptwerke des Timoteo schmückt den Altar der kleinen Kirche S. Angelo zu Cagli; die Tafel zeigt in einer reichen Landschaft den auferstandenen Heiland, welcher der Maria Magdalena erscheint; weiter im Grund nähern sich die drei Marien dem Grabe Christi, auf dem ein Engel sitzt. Im Vorgrund zur linken Seite steht in sehr bewegter Stellung der Erzengel Michael, den Satan zu Füssen und in erhobener Rechten ein Schwert, in der Linken eine Waage haltend, in deren Schalen eine erlöste und eine verlorne Seele. Rechts steht der Einsiedler S. Antonius, eine vorzüglich gelungene Gestalt, voll Ernst und Würde. Auch dieses Werk trägt gleich dem vorhergehenden das Gepräge des Rafaelischen Einflusses, kann aber ebensowenig wie jenes von einer gewissen Ziererei in den Bewegungen freigesprochen werden. Auch der Färbung fehlt es an Wärme und Schmelz, und die Umrisse haben etwas Trockenes und Hartes.

Mit ausserordentlichem Geschick hat Timoteo die Miniatur behandelt. So besitzt der Marchese Antaldo Antaldi, jetzt in Pesaro, ein grosses Folioblatt mit dem Christus auf dem Ölberg, welches in Bezug auf Studium, Vollendung und meisterhaft sorgfältige Ausführung nichts zu wünschen übrig lässt. Die Familie Antaldi stand in Verwandtschaftsverhältnissen mit Timoteo Viti und besass und vererbte seit jener Zeit obige Miniatur als ein köstliches Kleinod. Ein Gewandstudium zur Figur des Christus und zu der des Petrus befindet sich im Nachlass Lawrence in London.

Bis zur Täuschung hatte sich Timoteo die Art Rafael's mit der Feder zu zeichnen angeeignet, so dass öfters seine Federskizzen jenem selbst zugeschrieben werden. Ein geübter Kenner wird sie indessen an dem geringern Grad der geistreichen Behandlung, entschiedener noch in grössern Compositionen am Mangel innern Gehaltes erkennen, da die Figuren oft bedeutungslos und nicht in die Handlung eingreifend erscheinen.

Zufolge der Notiz im Buche der Brüderschaft von S. Giuseppe zu Urbino starb Timoteo Viti daselbst am 10. October 1523 [1]). Ward er nun, wie Pungileoni annimmt, im Jahr 1470 geboren, so erreichte er nur das Alter von 53 Jahren. Da bis jetzt die Nachrichten über diesen Maler etwas verworren waren, und selbst Pungileoni hierüber nicht gehörig aufklärt, so habe ich im Verlauf dieser Schrift und namentlich hier über die noch von ihm vorhandenen Werke mich etwas ausführlicher verbreitet, als es ausserdem nöthig gewesen wäre.

Giulio Romano, aus der Familie Pippi, ist ohne allen Vergleich der ausgezeichnetste Schüler Rafael's. In ihm lebte ein wahrhaft grossartiger Genius, daher ihn auch sein Meister wie seinen eigenen Sohn liebte und ihm die Ausführung vieler seiner Entwürfe übertrug. So lange er unter Rafael arbeitete, befolgte er so genau dessen Behandlungsweise, dass es bei vielen Gemälden oft schwer fällt, des Schülers Hand von der des Rafael zu unterscheiden. Selbst einige Werke, welche er gleich nach dessen Tod nach eigener Erfindung ausführte, tragen noch sehr des Meisters Gepräge, obgleich sie weder dessen Einfalt in der Composition, noch dessen Schönheit in der Zeichnung, noch dessen Zartheit und tiefe Charakteristik im Ausdruck besitzen. Überhaupt fehlte ihm Rafael's Grazie und keuscher Sinn. Auch seine Färbung hat nicht den jenem ei-

1) Libro dell' origine della Compagnia de' Fratelli di S. Giuseppe dal 1501 etc.: El primo Venere de Giugno 1523 Visitatori M° Timotheo de la Vite

Morì il 1523 a dì 10 Ottobre.

genthümlichen Schmelz, und da er sich beim Ölmalen in den Schattentheilen oft des Lampenrusses bediente, so haben die meisten seiner Bilder mit der Zeit stark nachgedunkelt. Sein feuriges Temperament war viel geeigneter ein grossartiges Naturleben darzustellen und in flüchtigen Skizzen meisterhaft zu entwerfen, als tiefgemüthliche, beziehungsreiche Gegenstände mit Sorgfalt auszuführen, wie es kirchliche Bilder erheischen. Indessen hat er auch hierin ungewöhnliches geleistet, wie dieses mehrere seiner bessern Ölgemälde, die er bald nach Rafael's Tod unternahm, auf eine glänzende Weise bezeugen. Hiezu gehört namentlich die Steinigung Stephani in der Kirche dieses Heiligen zu Genua, in welchem Bilde der Gegenstand eben so lebendig, als würdevoll dargestellt ist; sodann die Tafel des Hauptaltars der Kirche S. Maria dell' Anima in Rom für die Augsburger Familie der Fugger ausgeführt. Es ist dies ein prachtvolles Bild, in welchem die Madonna und die sie umgebenden Heiligen in einer reichen Architektur dargestellt sind. Auch die heilige Familie mit der Badewanne in der Dresdner Gallerie gehört zu den ausgezeichneten Ölbildern des Giulio aus seiner frühern Epoche.

In der Behandlung mythologischer Gegenstände, welche er in Rom ausführte, zeigt sich schon entschiedener seine kühne Darstellungsweise. Tragen nun auch die untergeordneten Malereien in der Villa Madama eher einen anmuthigen Charakter, so weit sie überhaupt ihm angehören (denn ein Theil derselben dürfte von Giovanni da Udine herrühren), so tritt doch in der mächtigen Gestalt des Polyphem des Giulio späterere Eigenthümlichkeit schon sprechend hervor. Auch die kleinen Frescobilder im Saal der Villa Lante mit Darstellungen aus den römischen Sagen und Geschichten, die sich auf den Janiculus beziehen, obgleich sie, ihres beschränkten Formats wegen, ihm nicht gestattet haben, sein grossartiges Talent frei zu entwickeln, zeigen ihn schon ganz entschieden derb und humoristisch in seiner Auffassungs- und Darstellungsweise. Aber erst in Mantua, wohin er durch Vermittlung des Grafen Castiglione im Jahr 1524 berufen wurde, entwickelte er völlig

seine grossartigen Anlagen durch die herrlichen Malereien im alten Palast aus der Geschichte des Trojanischen Krieges, und zeigte die ganze Fülle seines schöpferischen Geistes in dem von ihm erbauten und mit verschiedenartigen Gegenständen ausgeschmückten Palast del Te. Es würde hier zu weit führen ausführlich über diese Werke zu berichten; wir verweisen auf das von Heinrich Meyer in den „Propyläen" darüber Gesagte. Nähere Aufschlüsse aber über die verschiedenen Gehülfen und andere Nachweisungen gewähren die Notizen der Auslagen für diese Arbeiten im Hausarchiv der Gonzaga zu Mantua. Von den nach Giulio's Leistungen in Mantua bis jetzt erschienenen Stichen sind die meisten nur wenig befriedigend; die besten wurden noch bei seinen Lebzeiten von Giorgio, Adamo und Diana Ghisi gefertigt.

Giulio war aber nicht allein in der Malerkunst, sondern auch in der Architektur Rafael's würdiger Nachfolger. Als dessen Schüler hatte er, wie Vasari berichtet, bereits die meisten architektonischen Skizzen desselben ins Reine gezeichnet und auf diese Weise Kenntniss in der Baukunst erlangt. Wie er aber in der Malerei den Charakter des Mächtigen dem des Edeln und des Anmuthigen vorzog, so auch in der Architektur: denn auch hier suchte er mehr durch das Massenhafte zu imponiren, als durch hohes Ebenmass und elegante Formen dem Auge gefällig zu erscheinen. Zwar hatte schon Rafael dem untern Geschoss durch ein starkes Rustico ein massives Ansehn zu geben gesucht; Giulio Romano hielt es nun noch mächtiger und wendete bei Thüren und Fenstern das wagerechte Gewölbe an, welches man selbst als seine Erfindung ansieht. Die Pilaster der obern Geschosse, statt mit einem capitälartigen Schluss verziert zu sein, verbinden sich meist bei ihm mit dem friesartigen Theil unter dem Gebälke. Wo er einen wirklichen Fries anwendete, hielt er ihn gerundet, um, in Übereinstimmung mit dem Ganzen, ihm auch mehr Fülle und den Charakter des Massenhaften zu geben. In Rom, noch häufiger in Mantua zeugen viele nach Giulio Romano's Plänen erbaute Häuser von dessen ausgezeichnetem Talent für Architektur. Bei

Mantua unternahm er es selbst, zu der Stadt Schutz, dem oft drohenden Element des Wassers Schranken zu setzen, daher denn einst der Herzog in Anerkennung seiner grossen Verdienste um seine Residenz sagen konnte: „Giulio Romano ist mehr, denn ich, Herr in Mantua.“

Von Gio. Francesco Penni aus Florenz, il Fattore genannt, ist weniger zu berichten, da er nur wenige Gemälde nach eigenen Erfindungen ausführte und diese meist untergegangen sind; auch starb er schon acht Jahre nach Rafael's Tod. Aber er fertigte viele Zeichnungen, die, wie Vasari berichtet, ganz in der Art Rafael's behandelt waren. Mit Bestimmtheit kann ich deren nur wenige nachweisen; indessen dürften viele, welche jetzt dem Meister selbst zugeschrieben werden, diesem seinem Schüler angehören. Sein im Saal Constantin's ausgeführtes Frescobild der Taufe des Kaisers durch den Papst Sylvester mussten wir als die geringste Arbeit daselbst betrachten. Derselbe Fall ist es mit dem Altarblatt der Krönung Mariä fürs Kloster Monte Luce, welche er gleichfalls in Gemeinschaft mit Giulio Romano ausführte. Sind darin auch ein gründliches Studium und eine sorgfältige Ausführung lobenswerth, so lassen doch im allgemeinen der Localton sowohl als die Charaktere kalt. Hübsche Bildchen, aber von keiner Bedeutung, sind eine Charitas und eine Spes, ehedem in der Gallerie Borghese, jetzt in England.

Weniger noch ist von den Malereien seines Bruders Luca Penni nachzuweisen, welcher in Genua mit Perino del Vaga arbeitete und dann nach England ging. Indessen sind mehrere seiner Zeichnungen gestochen worden, welche zwar den Charakter der Rafaelischen Schule tragen, aber weder durch Tiefe der Ideen, noch durch Schönheit oder Grossartigkeit der Darstellung ansprechen.

Piero Bonacorsi, Perino del Vaga genannt zeichnete sich durch Talent und Productionsgabe aus; indessen besass er mehr eine grosse Leichtigkeit im Machwerk, als Fülle und Tiefe der Ideen, worin er arm zu nennen ist; auch verfiel er bald in Manier. Dieses fällt nicht auf, wenn man seine noch unter Rafael oder Giovanni da Udine ausgeführten

Arbeiten betrachtet, sondern erscheint erst in seinen spätern Erfindungen, z. B. in den unter Paul III in Goldfarbe gemalten Sockelbildern in der Stanza della Segnatura. Nicht minder zeugen von seiner grossen Gewandtheit, aber auch geistigen Flachheit die Frescomalereien im Palast Doria zu Genua, die bei aller Meisterschaft in der Behandlung, bedeutungslos in den Charakteren und conventionell in Zeichnung und Farbe sind. Als das anmuthigste seiner kleinen Bilder ist der Parnass im Pariser Museum zu nennen, zuletzt von Desnoyers gestochen. Eins seiner ausgezeichnetsten Altarblätter befindet sich in der Gallerie des Cardinal Fesch in Rom. Es stellt die Geburt Christi, oder die Anbetung des Jesuskindes, durch Maria und Joseph dar, mit vier Heiligen zu den Seiten, nämlich S. Sebastian, S. Rochus, die h. Catharina und Johannes der Täufer. Oben schwebt Gott Vater. Das in den Schatten sehr dunkelbraun gehaltene Bild zeigt, gleich den Frescomalereien des Perino, eine ausserordentliche Leichtigkeit der Behandlung, aber auch Mangel an Ideen und Schwäche in den Charakteren. Das Bild ist mit seinem Namen, seinem Monogramm und der Jahrszahl 1534 bezeichnet. Von dem Charakter seiner Zeichnung geben mehrere von Caraglio gestochene Blätter einen richtigen Begriff.

Giovanni Nanni da Udine [1]) war ein schönes Talent und hatte eine anziehende Gabe der Darstellung für Gegenstände der äussern Natur, die er mit eben so viel Wahrheit, als mit Leben und Geschmack behandelte. Brachte er nun auch das Studium nach Thieren und Pflanzen aus der Venetianischen Schule, von der er ausgegangen war, so verdankte er doch der Römischen unter Rafael und der Bekanntschaft mit den antiken Malereien und Stuckaturarbeiten die schöne Anwendung derselben zu grottesken Ver-

1) Boni, der Geschichtschreiber aus Udine, nennt ihn Giovanni da Francesco Nanni, altrimente de' Ricamatori (der Sticker). Er ward zu Udine im Jahr 1487 geboren und starb daselbst, auch als Architekt geehrt, 1564. Siehe Fabio di Maniago Storia delle belle arti Friulane. Udine 1823.

zierungen, worin er sich besonders einen grossen Ruf erworben. Auch seine Darstellungen von Kinderspielen sind voll Anmuth, wie z. B. der Fries in einem der Zimmer der Villa Madama, oder die vier Tapeten, welche als Rafael's Erfindungen vom Meister mit dem Würfel gestochen worden sind [1]). In allen seinen Werken erfreut die wahre und doch breite Behandlung der verschiedenartigsten Naturgegenstände, die schöne Anordnung und der heitere Sinn.

Polidoro Caldara da Caravaggio war ein von dem vorhergehenden Schüler Rafael's sehr verschiedenes Talent, welcher eine ganz andere Richtung, obgleich auch decorativer Malerei in Aufnahme brachte. Bekanntlich hatte er sich als Maurerjunge in der Schule Rafael's herangebildet und dann in Gemeinschaft mit einem jungen florentiner Maler Namens Maturino, der ganz dieselben Anlagen, wie er besessen zu haben scheint, viele Façaden der Häuser in Rom mit grau in Grau gemalten, oder auch färbigen Frescomalereien geschmückt. Sie stellten meist friesartige, mythologische oder antikhistorische Gegenstände dar, in welchen Polidoro und Maturino eine eben so frische und grossartige Darstellungsweise entwickelten, als sie bewundrungswürdig sind in der freien, malerischen Anwendung eines gründlichen Studiums nach den antiken Bildwerken. Hierin wurden sie kaum von Giulio Romano übertroffen. Da ihre Malereien indessen allen Unfällen durch die Witterung ausgesetzt blieben, zum Theil auch übertüncht wurden, so kennen wir des Polidoro Verdienst jetzt fast nur durch Kupferstiche, welche in grosser Anzahl nach seinen Malereien an den Häusern gemacht wurden. Weniger Geschicklichkeit erwarb er sich in der Ölmalerei, wie z. B. seine Kreuztragung beweist, welche er in Messina gemalt und die Vasari als sein vorzüglichstes Ölbild rühmt. Es befindet sich nun im Museum zu Neapel unter No. 223, und bestätigt ausser obiger Bemerkung auch noch die schon oft gemachte Erfahrung, dass selbst schöne Talente, wenn sie aus einer günstigen, ihre Kunst fördernden Umgebung ge-

1) Bartsch P. G. XV p. 208. No. 82—85.

rissen werden, sich nicht mehr auf der frühern Höhe ihrer Leistungen zu erhalten wissen [1]).

Vincenzo Tamagni [2]) da San Geminiano war nach des Vasari Bericht in demselben Fall. Auch er, nachdem er viel mit Rafael gearbeitet hatte, führte mehrere von obigem Schriftsteller sehr hoch geschätzte Frescomalereien aus, mit denen er Häuserfaçaden in Rom ausschmückte, die leider nun alle bis auf kaum zu erkennende Überreste zerstört sind. Zu beklagen ist dabei, dass, so viel mir bekannt, sich davon gar keine Abbildungen durch Kupferstiche erhalten haben. Als einen Mitarbeiter des Vincenzo erwähnt Vasari einen Maler Schizzone, der wahrscheinlich auch zu den Schülern Rafael's zu zählen sein wird. Von mehreren von ihm in Rom bemalten Häuserfaçaden hat sich aber ebenfalls nichts erhalten. Von den spätern Arbeiten Tamagni's in seiner Vaterstadt sagt Vasari, dass sie immer matter geworden seien. Mir ist nie ein sicher beglaubigtes Ölgemälde von ihm zu Gesicht gekommen, und nur dem Namen nach habe ich Kenntniss von einem Altarblatt von ihm in der Kirche S. Giovanni zu Pomerance, mit folgender Inschrift: Vincentius Tamagnus Geminianensis pinxit. an. 1525. — Es wäre zu wünschen, dass ein Kenner zur Einsicht dieses

1) In dem Cabinet des Hrn. Dr. Carové zu Frankfurt a. M. befindet sich ein interessantes Bild der Anbetung der Hirten von unserm Meister, welches in derselben Art wie das Bild in Neapel behandelt ist und sogar des Polidoro Bildniss, als sei es an einen Mauerpfeiler aufgehängt, enthält. Es zeigt einen ältlichen Mann mit langem weissen Bart, den Kopf mit einer Mütze bedeckt und mit einem Mantel bekleidet, auf dem sich das Malteserkreuz befindet. Es hat folgende Überschrift: „Eques Polidorus Caldara Caravacis pingebat." Hieraus ergibt sich, dass Polidoro Malteserritter war und nicht so jung gestorben ist, wie allgemein angenommen wird. Auch das Gemälde verräth bei aller Meisterschaft eine gewisse Altersschwäche in der etwas stumpfen Behandlungsweise. Ein Verzeichniss der Kupferstiche nach den Werken unsers Meisters enthält das Werk von Fr. Maria Tassi: Vita de' pitt., scul. e architetti Bergamaschi. Bergamo 1793. I p. 85.

2) So nennt ihn Can. Dom. Moreni in seiner Illustrazione d'una medaglia rappresentante Bindo Altoviti.

Bildes gelangte, um es mit dem lieblichen Madonnenbildchen in der Dresdner Gallerie vergleichen und entscheiden zu können, ob die Angabe, dass dieses letztere von Vincenzo da San Geminiano herrühre, als wohlbegründet anzusehen sei.

Von Bartolomeo Ramenghi aus Bologna (auch Bagnacavallo genannt, da seine Familie aus diesem Orte stammte [1]), wissen wir durch Vasari, dass er nur kurze Zeit in Rom verweilte. Indessen eignete er sich unter Rafael's Leitung viel von dessen Darstellungsweise an, besonders in Bezug auf allgemeine Disposition, Färbung und breite Behandlungsweise; Tiefe der Charakteristik und Strenge der Zeichnung erreichte er nie in einem hohen Grade. Dass er auch in Bologna das herrliche Gemälde der h. Cäcilia von Rafael studirte, ergibt sich augenfällig aus der von ihm gemalten Altartafel in der Dresdner Gallerie, auf welcher die Madonna von vier Heiligen umgeben; denn nicht allein die starke Färbung und glühende Carnation erinnern lebhaft an jenes Rafaelische Bild, sondern die Figur des Apostels Paulus ist auch der in jenem Gemälde sehr ähnlich. Bagnacavallo brachte die Behandlungsweise Rafael's zuerst nach Bologna; um aber eine tüchtige Schule nach dessen Principien zu begründen, fehlte es ihm eben sowohl an Strenge in seiner Kunst, als an persönlichen Eigenschaften.

Von Tommaso Vincidore, einem andern Schüler Rafael's aus Bologna, wissen wir durch Albrecht Dürer's Tagebuch, dass er im Jahr 1520 in Antwerpen dessen Bildniss malte, welches Andreas Stock 1629 in Kupfer gestochen hat. Mehreres soll er in Cremona gearbeitet haben, wovon aber nichts mehr vorhanden zu sein scheint. Zu untersuchen bleibt, ob ein Stich von Cornelius Cort nach dem Deckengemälde eines Olymps wirklich von der Erfindung des Vincidore ist, wie angenommen wird, obgleich dessen Name nicht dabei steht.

Noch dürfte hier Innocenzo Francucci da Imola, ein

1) Dom. Vaccalini della vita e delle pitture di Bartolomeo Ramenghi detto Bagnacavallo. Lugo 1835. 8.

Bologneser Maler, zu nennen sein, dessen Sanct Michael, jetzt in der Pinakothek zu Bologna beweist, dass er die Werke Rafael's eifrig studirt und nicht ohne Erfolg nachgeahmt hat.

Auch Carlo Pellegrino Munari aus Modena wird als ein ausgezeichneter Schüler Rafael's angegeben, welcher dessen Behandlungsweise nach seiner Vaterstadt verpflanzte. Er kam aber drei Jahre nach Rafael's Tod und seiner Rückkehr auf unglückliche Weise ums Leben. Leider sind alle von Vasari erwähnten Frescomalereien, welche Pellegrino in Rom ausgeführt, entweder in einem beklagenswerthen, nicht mehr erkennbaren Zustande, oder ganz untergegangen. Auch die Altarblätter, welche er für Kirchen seiner Vaterstadt gemalt und deren hohe Anmuth und sonstige Vorzüge gerühmt werden, sucht man jetzt vergeblich an ihren alten Stellen.

Von Andrea Sabbatini aus Salerno haben sich dagegen mehrere Werke in Neapel erhalten. Nach Bernardo de Dominici [1]), auf dessen Angaben sich indessen selten zu verlassen ist, kehrte er schon im Jahre 1513 aus Rafael's Schule zurück und führte in seiner Vaterstadt, mehr noch in Neapel und der Umgegend viele Frescomalereien aus, die jetzt aber alle untergegangen sind. Seine häufigen Ölbilder scheinen obige Aussage zu bestätigen, indem sie in der allgemeinen Haltung an die Schule Rafael's erinnern und in der Färbung den kraftlosen Ton der Frescomalereien haben; auch die Gewänder sind breit und massig behandelt. Seine Zeichnung, obgleich auch sie die Schule Rafael's verräth, hat keine Strenge, seine Charaktere sind ohne Tiefe. Überhaupt scheint Andrea da Salerno mehr durch grosse Leichtigkeit in der Behandlung, als durch ernstes Streben nach Gediegenheit sich ausgezeichnet zu haben. Das Museum in Neapel besitzt mehrere Gemälde von ihm, auf welche sich obiges Urtheil gründet. Andere dagegen, welche ihm daselbst zugeschrieben werden,

1) Vite de' pittori, scultori ed architetti Napolitani. Napoli 1742. 3 vol. in 4.

dürften, wenn sie von Andrea sind, von ihm gemalt worden sein, bevor er die Werke Rafael's kennen gelernt, indem sie eine ganz verschiedene Behandlungsweise zeigen. Er bildete viele Schüler, die aber alle Manieristen wurden; am ausgezeichnetsten ist noch Francesco Santafede.

Zu den Schülern Rafael's sind auch einige Ausländer zu rechnen: Unter den Niederländern vor allen Bernardin van Orley, ein talentvoller Maler, der schon Ausgezeichnetes geleistet hatte, als er nach Italien kam und hier eine neue Manier annahm. Man kann indessen nicht sagen, dass er dadurch sehr gewonnen habe, indem er von seinem Bestreben charakteristisch zu sein, in das nach Idealisirung verfiel, dadurch seine Individualität verlor, ohne den Sinn für höhere Schönheit und eine tiefere Anschauungsweise, wie sie die grossen Meister in Italien besessen, zu erwerben. Auch seine Färbung, die früher frisch und saftig war, verlor den Schmelz der Niederländischen Schule und wurde besonders in der Carnation trocken und metallglänzend. Beweise für diese Behauptung liefern zwei seiner ausgezeichnetsten Werke, eins in der frühern, das andere in der spätern Behandlungsweise. Ersteres, ein Doppelbild, zeigt die Ausgiessung des heiligen Geistes und die Verfolgung der Apostel in der Gemäldegallerie des Belvedere zu Wien mit der echten Inschrift: Bernart van Orlei. Das andere Bild, in der spätern Weise ausgeführt, ist das jüngste Gericht in der Jacobskirche zu Antwerpen, mit Portraitbildern von van Hemsen [1]) zu beiden Seiten.

Michael Coxcie aus Mechlen, Schüler des Bernardin van Orley, scheint mehr ein Nachahmer, als ein Schüler Rafael's gewesen zu sein. Zum wenigsten haben wir keine Nachricht, dass er früher als im Jahr 1532 in Rom gewesen, und seine Frescomalereien zu Rom in der Kirche S. Maria dell' Anima zeigen nur, dass er sich entfernt dem Rafaelischen Style genähert. Er nahm aber noch mehr als Bernardin van Orley die italienische Behandlungsweise an und beförderte deren Verbreitung in seinem Vaterlande.

1) Siehe meine Kunstreise durch England und Belgien S. 382.

Auch aus der Schule Albrecht Dürer's kam ein talentvoller Künstler in die des Rafael, nämlich Georg Pens aus Nürnberg. Da er indessen erst im Jahr 1500 geboren, dürfte ihm nur während kurzer Zeit der Unterricht Rafael's selbst zu theil geworden sein. Historische Gemälde fertigte er nur wenige; dagegen besitzen wir von ihm viele ausgezeichnete Portraite, in denen der Einfluss der Rafaelischen Schule unverkennbar ist. Dasselbe gilt von seinen geschätzten Kupferstichen.

Pedro Campaña aus Brüssel gebürtig, aber von Spanischen Eltern stammend, wird von Velasco [1]) zu den Schülern Rafael's gezählt. Da er jedoch bei dessen Tod erst 17 Jahre alt war, so kann er wohl nur zu dessen Nachahmern gerechnet werden. Als Kaiser Karl V in Bologna im Jahr 1530 seinen Einzug hielt, malte er den Triumphbogen und wurde von ihm nach Spanien berufen. In Sevilla führte er nun Verschiedenes aus und wurde der Meister des Morales Perez, welchen die Spanier den Göttlichen nennen.

Noch hatte Rafael eine grosse Zahl von Schülern, die als unbedeutend entweder in völlige Vergessenheit geriethen, oder von denen wir kaum mehr als ihre Namen kennen. So z. B. Vincenzo Pagani di Monte Rubbiano, welcher in der Dominicanerkirche zu Rieti ein jüngstes Gericht in Fresco malte, worin ein schwacher Nachahmer des Urbinaten zu erkennen ist. Er malte auch viel in der Mark Ancona, daher er auch Vincenzo della Marca genannt wird. Sein Sohn Lattanzio war gleichfalls Maler und hielt sich besonders in Umbrien auf. Armenini zählt zu den Schülern Rafael's einen Scipione Sacco von Cesena und Orlandi einen Don Pietro da Bagnaja, der gleich Jacomone da Faenza mehreres in Ravenna ausführte. Baldinucci will auch einen gewissen Crocchia dazu rechnen, der bei den Capuzinern in Urbino gemalt habe, worüber aber weitere Nachrichten fehlen. So soll auch Pietro Viti, der Sohn des Timoteo [2]),

1) Antonio Palomino Velasco el Museo pintorico etc. Madrid 1715.

2) Er starb am 3. März 1573. Siehe Pungileoni Elogio storico di Tim. Viti. p. 71.

noch bei Rafael studirt haben. Dergleichen Angaben liessen sich noch manche auffinden, die indessen für die Kunstgeschichte eben so unersprieslich bleiben dürften, als sie auch meist sehr unzuverlässig sind und auf blossen Muthmassungen beruhen.

Aus diesen kurzen Mittheilungen über die Schüler Rafael's stellt sich indessen genugsam heraus, wie bald nach dessen Tode seine Darstellungsweise sich in ganz Italien verbreitete und beinahe herrschend wurde. Nur in der Schule der Venetianer blühete noch ein lebendiges, eigenthümliches Princip der Malerei und erhielt sich lange Zeit von fremdem Einfluss frei. In Florenz verfiel die Kunst immer mehr in flache Nachahmung der Manier des Michel Angelo. In der Lombardei suchte Parmegianino nach dem Tode des Coreggio dessen Behandlungsweise mit der der Römischen Schule zu vermitteln, verfiel aber in eine sehr gesuchte Manier. In Mailand hatte Leonardo da Vinci eine zahlreiche Schule gegründet; allein auch sie vermochte nicht ihre Selbständigkeit gegen den Einfluss Rafael's zu behaupten, wie ich dieses schon von Cesare da Sesto angeführt habe, und Bernardino Luini, obgleich er anfänglich dem Leonardo ausschliesslich folgte, neigte sich späterhin immer mehr zu Rafael hin. Auch Girolamo Alibrandi aus Messina befolgte einen ähnlichen Gang, wozu nicht wenig die Kreuztragung Christi, welche Rafael nach Palermo gesendet hatte, mag beigetragen haben, da sie überhaupt einen mächtigen Einfluss auf die Künstler jener Insel ausübte. In Siena hatte sich zwar die Malerkunst nach hundertjährigem Schlaf wieder zu neuem Leben aufgerafft und erhielt durch Baldassare Peruzzi, Gio. Antonio Razzi, Jacopo Pacchiarotti und Domenico Beccafumi einen neuen Glanz; aber grade diese Meister sind es, welche dem überwiegenden Genius Rafael's nicht zu widerstehen vermochten, ihre Individualität mehr oder weniger aufgaben und in einer dritten Periode zu Manieristen herabsanken.

Aber nicht allein Werke Rafael's, die in verschiedenen Städten Italiens dessen hohen Ruhm bestätigten,

oder Schüler, welche seine Art und Kunst in entlegene Gegenden fortpflanzten, auch die leicht zu verbreitenden Kupferstiche nach seinen Compositionen trugen viel dazu bei ihm die allgemeinste Anerkennung zu verschaffen. Die Stiche des Marc Antonio Raimondi und einiger seiner Schüler sind in der That sehr geeignet das eigenthümliche Verdienst des Meisters zu veranschaulichen und in gewisser Hinsicht so meisterhaft ausgeführt, wie seitdem nicht wieder Ähnliches nach Rafaelischen Werken ist geleistet worden. Ich will mich hier nicht in eine Untersuchung einlassen, was die Arbeiten des Marc Antonio hinsichtlich der Technik noch zu wünschen übrig lassen, noch in dieser Beziehung seinen deutschen Zeitgenossen, wie Albrecht Dürer und Lucas von Leyden, den Vorrang absprechen, noch neueren Leistungen eine weit grössere Ausbildung streitig machen. Betrachten wir aber das Wesentliche der Sache, so müssen wir gestehen, dass der eigenthümliche Geist Rafael's nie wieder durchgehend so richtig, frei und lebendig ist wiedergegeben worden, als eben in jenen Marcantonischen Stichen. Dieses ist um so bewundrungswürdiger, als jene Kupferstecher ihre Blätter selten nach sehr vollendeten Zeichnungen ausführten, sondern meist nach flüchtigen Federentwürfen, in denen zwar des Meisters Geist aufs lebendigste hervortritt, die aber besonders in den Gewändern und Nebendingen nur die nöthigsten Andeutungen zeigen. Den Vorzug hat indessen eine jede lebendig alle Kunstzweige durchbildende Schule, dass alles, was aus ihr hervorgeht, den Genius derselben athmet, und so lebendig ausspricht, wie es nie eine spätere Zeit wieder zu erreichen im Stande ist. Wir wollen uns hier nur noch an ein anderes Beispiel, an die Schule des Rubens, erinnern. Wie lebendig und frei in der Behandlung haben die daraus hervorgehenden Kupferstecher den Charakter des Meisters wiedergegeben; wie unmöglich war es bis jetzt den spätern Kupferstechern und Lithographen, ihnen hierin nur einigermassen nahe zu kommen. Dagegen zeigten auch jene schon, dass sie nur in ihrer Weise vortrefflich sein konnten und lassen höchst unbefriedigt, wenn z. B. L. Vorstermann nach

Rafael die h. Familie, die Perle genannt, oder Soutermann das Abendmal von Leonardo da Vinci durch ihren Grabstichel wiederzugeben versuchten. Marc Antonio nun, als Schüler Rafael's, war so tief in dessen Formensinn eingedrungen, hatte dessen Charaktere so scharf aufgefasst, dass er nicht mehr anders als in diesem Sinne arbeiten konnte und selbst den Stichen nach andern Meistern etwas von Rafael's Art und Weise verlieh. Hievon gibt uns z. B. die Marter des h. Laurentius nach Baccio Bandinelli ein auffallendes Beispiel; denn obgleich die Composition und die gewaltsamen Bewegungen augenfällig den Florentiner zu erkennen geben, so ist doch die Zeichnung wieder so in die Schranken der Wahrheit und der Schönheit zurückgeführt, wie sie nur der Schule Rafael's angehört. Auch ist es bekannt, wie Baccio Bandinelli durch diese Abweichung von seiner individuellen Behandlungsweise sich so verletzt fand, dass er sich deswegen beim Papst beklagte, der aber, als ein feiner Kunstkenner, ihn mit dem Bedeuten zurückwies, dass Marc Antonio nur seine Fehler verbessert habe.

Durch diese kurze Darlegung glaube ich hinlänglich anschaulich gemacht zu haben, dass Marc Antonio und einige seiner Schüler den Geist der Kunst Rafael's richtiger und lebendiger wiederzugeben befähigt waren, als es irgend eine darauf folgende Zeit zu erreichen im Stande ist. Aber grade durch diesen grossen Einfluss, welchen Rafael auf die Kupferstecher sowohl, als auf viele der ihn umgebenden Künstler ausübte, wird es oft schwierig bei den Kupferstichen jener Schule zu unterscheiden, welche nach Zeichnungen von Rafael, welche nach denen seiner Schüler ausgeführt sind; oder wenn wir Erfindungen von Meistern anderer Schulen vor uns haben, diese zu bestimmen. Aus dieser Ursache und da man geneigt ist alles an einen grossen Namen zu knüpfen, sind wohl so viele Compositionen dem Rafael zugeschrieben worden, die bei genauerer Untersuchung sich als ganz andern Meistern angehörend erwiesen haben. Um nun diese Irrthümer so viel als möglich zu berichtigen, habe ich im Anhange XVII

versucht, ebensowohl die von Bartsch unter eine Rubrik gebrachten Werke der drei Kupferstecher Marc Antonio Agostino Veneziano und Marco da Ravenna zu sondern, als auch die Meister richtig anzugeben, nach welchen ein jedes Blatt gestochen ist. Beigefügt sind noch die Angaben einiger dem verdienstvollen Bartsch entgangenen Blätter und sonstige Notizen, die manchen Kunstfreunden angenehm sein dürften.

Nachdem ich anschaulich zu machen gesucht, wie sich die unmittelbare Einwirkung Rafael's auf seine Schüler gestaltete und wie diese, in alle Gegenden Italiens zerstreut, seiner Art und Weise in den verschiedensten Modificationen eine grosse Ausdehnung gegeben, bleibt noch kurz zu berichten, wie seine Schule bald nach seinem Tode in Rom selbst erlosch und wie sich die Wiege seiner Kunst mit einemmale ganz von seinen Schülern verlassen fand. Hiezu trugen verschiedene Ursachen bei: Erstlich blieben die Künstler nach dem im Jahr 1521 erfolgten Hinscheiden Leo's X ohne alle Beschäftigung für die Regierung, so dass viele derselben Rom verliessen. Zwei Jahre später, unter Clemens VII, erhielt zwar das Kunstleben wieder eine neue Anregung und mehrere Schüler Rafael's fanden Beschäftigung, indem sie beauftragt wurden unfertig zurückgelassene Werke ihres Meisters zu vollenden. Nachdem aber auch Giulio Romano seinen Sitz in Mantua aufgeschlagen hatte, erhielten Michel Angelo und sein Günstling Sebastiano del Piombo ausschliessenden Einfluss. Die beklagenswerthe Plünderung Roms im Jahr 1527 zerstreute vollends die noch zurückgebliebenen Schüler Rafael's und der nachwirkende Einfluss des hohen Meisters versiegte mit einemmale. Zwar glänzte Rafael's Name als das leuchtendste Gestirn auch in den folgenden Zeiten am Künstlerfirmamente; allein wer könnte in der Verehrung der Zuccheri und des Vasari auch nur eine Spur der Nachwirkung des Geistes entdecken, durch welchen Rafael unsterblich wurde. Später zwar widmeten ihm Annibale Caracci und Guido Reni erfolgreichere Verehrung, und sicher beweisen sie in den Deckenmalereien im Palast Farnese und dem Garten-

saal Ruspigliosi, dass sie mit mehr Glück als andere ihrer Zeitgenossen in mythologischen Darstellungen dem grossen Urbinaten nachzueifern verstanden; obgleich auch hier mehr durch die Wahrheit schöner Formen und durch ein heiteres, kräftiges Leben, als durch das Beziehungsreiche der Darstellung im Ganzen und Einzelnen. Wie weit entfernt aber und untergeordnet die Kunstansichten ihrer Zeit gegen die Rafael's waren, beweisen alle Kirchenbilder, welche aus der Schule der Caracci hervorgingen. Kaum vermögen einzelne geniale Werke von Guido Reni durch eine gewisse Anmuth in weiblichen Bildungen und einige strenge Charaktere der Apostel, einige edle Gestalten von Dominichino für das Ersatz zu bieten, was ihnen an tiefer Bedeutung, an Erhebung der Seele und dem höhern Adel der Bildungen abgeht. Aber die Kunstansichten sollten, nachdem sie sich etwas gehoben, noch viel tiefer als jemals sinken, so dass es selbst dem schönen Talente des Carlo Maratti, der leidenschaftlich für Rafael begeistert war, ihn studirte und seine Werke herstellte, dennoch nicht möglich war, auch nur ahndungsweise den Geist Rafael's hervorzurufen. Sehen wir auf diese Weise selbst bei der grössten Abirrung der Kunst den Namen des Urbinaten durch Jahrhunderte hindurch hochgepriesen und in unversiegbarem Glanze leuchten, so blieb es doch erst dem Geist der Kunst unserer Zeit vorbehalten sich wieder zu dem tiefern Grunde jener grossen Vergangenheit zu neigen; namentlich ist es einigen gefeierten Künstlern unsers Vaterlandes gelungen in gewisser Hinsicht der Rafaelischen Auffassungsweise sich zu nähern. Aber da eine jede lebendige, sich organisch entwickelnde Kunst nothwendiger Weise das Gepräge der Zeit ihrer Entstehung erhalten muss, so kann sie nur in einer neuen Gestaltung wahrhaft Grosses erzeugen und wird höchstens mit dem ewig Wahren einer frühern hohen Geistesblüthe übereinstimmen.

So wird Rafael Santi aus Urbino zu allen Zeiten einzig in der Geschichte der Menschheit dastehen, und seine Werke, so lange noch ein Schein von ihnen auf Erden übrig bleibt, werden gleich einem göttlichen Strahle in dem

wild bewegten Leben alle edle Seelen zu hoher Freudigkeit erheben. Möge daher das Andenken an diesen liebevollen Genius, dem das Glück zu theil wurde, in einem der gesegnetsten Länder der Erde zu weilen und zu wirken, lange befruchtend fortleben, und auch die bildenden Künste auf der andern Seite der Alpen, die ein neues Streben ergriffen hat, immer näher zu dem von ihm erreichten Ziele führen: Die Natur in den Werken der Kunst zu verklären.

A n h a n g.

I.

Belege, die Familie Santi betreffend.

Stammbaum.

1.
Sante aus Colbordolo
lebte um die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

2.
Piero
lebte um die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

3. Luca † vor 1436.

4. Peruzzolo zieht 1450 nach Urbino † 1457 März 29.
Gentilina Urbinelli † 1465 Juni 10.

6. Jacopa

5. Sante † 1485 Aug. 2.
Elisabetta † 1491.

7. Francesca

9. Bartolomeo † um 1517.

10. Santa † nach 1510.

8. Giovanni Santi † 1494 Aug. 1.
Magia Ciarla † 1491. Oct. 7.
Bernardina Parte, Giovanni's Frau zweiter Ehe.

11. Margherita

13. N. N. Knabe † 1485 Sept. 20.

14. N. N. Mädchen † 1491 Oct. 25.

12. Rafaello geb. 1483 März 28. † 1520 April 6.

15. Elisabetta geb. 1494 nach ihres Vaters Tod † jung.

Die hier folgenden Documente, die Familie del Sante oder Santi aus Colbordolo betreffend, verdanken wir den Forschungen des Pater Luigi Pungileoni, die er in seinem „Elogio storico di Giovanni Santi“ Urbino 1822. 8. bekannt gemacht. Da dieses Werk jedoch wegen dessen geringer Auflage schon selten geworden ist, ich auch Gelegenheit hatte, die Angaben des Verfassers mit den Urkunden in Urbino zu vergleichen und richtig zu befinden, so glaube ich es nicht überflüssig, die historische Begründung der Herkunft Rafael's hier nochmals, und in besserer Ordnung abdrucken zu lassen.

Aus diesen Documenten ergibt sich denn auch, was von der durch Bottari bekannt gemachten genealogischen Tafel zu halten ist, die aus dem Ende des 17. Jahrhunders stammend, sich auf einem Portrait, angeblich einen Antonio Sanzio darstellend, im Palast Albani zu Rom befindet. Dieses Bildniss kommt aus der Verlassenschaft des Cardinals Albani aus Urbino, nachmals Papst Clemens XI, der bei seinem lebhaften Interesse für Kunst, und insbesondere für die seines grossen Landsmannes, mit diesem Gemälde hintergangen wurde. Auf diesem finden sich vier ganz unbekannte Maler, mit Namen Julius, Galeatius, Antonius und Vincentius Sanctius, aufgezeichnet, deren Werke man auch im Vertrauen auf dieses falsche Document in Urbino hat auffinden wollen, wie dieses weiter unten ersichtlich sein wird.

Documente, die Familie Santi betreffend.

1. Sante.

Sante aus dem Castello Colbordolo im Urbinischen gebürtig, lebte nach Pungileoni zu Anfang des 14. Jahrhunderts. Von ihm zeugt ein Instrument des Notars Ceccolo di Gnolo vom 3. März 1408, im Buch des Quartiers di Posterla [1]) Blatt 139 einregistrirt durch Ser Bartolomeo des verstorbenen Brugaldino di Ser Martino degli Antaldi, wo angegeben ist, dass „Luca di Piero di Sante da Colbordolo“ ein Grundstück für sich und seinen Bruder Peruzzolo zum Preis von 88 Goldgulden von Vagnolino di Ceccolo gekauft habe „posita in Comitatu Vrbini in curte dicti Castri Colburdoli in parochia Ecclesiae S. Salvatoris de Talachio in loco Castelli.“

1) Urbino ist in vier Quartiere eingetheilt: Quadra del Vescovado, di Posterla, di Santa Croce und di porta nova.

2. Piero.

Nach Pungileoni lebte Piero um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Von ihm zeugt ein Instrument des Notars Elia di Martino da Monte Fabbri, 1422 Januar 5. von Guidubaldo di Ser Giovanni einregistrirt. Quartierbuch des Vescovado Bl. 51. „Dona Rosa f. quondam Cicchi Peruzzoli et uxor q. Bartoli Lucae de Castro Colburdoli . . . fecit finem quietationum . . . . Joanni Paulo de Colburdolo . . . pro se et suis et Peruzzolo Petri de dicto Castro praesenti . . . pro se et nomine et vice Lucae sui fratris et eorum haeredibus etc.“

3. Luca.

Laut einer Notarialacte setzt „Bartolo del q. Luca di Colbordolo, Lucam et Peruzzulum fratres et filios q. Peri Sanctis de Colburdolo“ zu Erben eines Theils seiner Güter ein. — Einregistrirt im Quartierbuch di Posterla von 1416—1417 Bl. 154 am 18. Juli 1417 durch Gio. del q. Cecco di Pace di Falcolini. Luca scheint vor dem Jahr 1436 gestorben zu sein, laut eines gerichtlichen Instruments, welches einen Streit zwischen Meister Antonio de Mainardo in Colbordolo einerseits, und Giovanni di Paolo et Peruzzolo de Piero de Sante aus besagtem Castello andrerseits, über obige Erbschaft betrifft. Darin werden als rechtmässige Erben erklärt „el dicto Giovanni de Paulo in la mietà el dicto Peruzolo et Luca suo fratello el qual Luca morì et dicto Peruzolo fu et è suo herede in l'altra mietà sentenziando in favor loro unitamente agli altri Con-Judici. Pagano de Castello doctore di legge et Vic. Generale de lo illustre et possente Signor Conte Guid Antonio etc.“

4. Peruzzolo.

Er verheirathete sich mit Gentilina d'Antonio Urbinelli aus Colbordolo, und bescheinigte am 10. Aug. 1418 als den Betrag der Mitgift 25 Ducaten erhalten zu haben. Dieses erhellt aus dem Instrument des Notars Lodovico di Angelo da Colbordolo vom 21. Mai 1419, am 6. Juni desselben Jahres im Buch des Quartiers di Posterla Bl. 76 einregistrirt. — Bartolo und Gaudenzio, Söhne des Cicco di Gaudenzio da Colbordolo verkauften ihm „unam petiam terrae in Curte Castri Colburdoli in loco cerri pretio 50 ducatorum“ gleich zu zahlen; laut Instrument des Notars Giovanni del q. Messer Matteo da Urbino, Quartierbuch di Posterla Bl. 28 durch Antonio

di Ser Giovanni einregistrirt. — Dieselben überliessen ihm am 14. Janv. 1438 zum Preis von 40 Floren ein Haus im Borgo di Colbordolo an der Hauptstrasse gelegen. — An demselben Tage verkaufte er dem Antonio di Giovanni di Paolo ein bebautes Stück Land zum Hof des Castells gehörig und Mertella genannt, um 24 Ducaten, wie dieses im Quartierbuch di Posterla von 1438 Bl. 8 und 9 ersichtlich ist.

Im Jahr 1450 verliess er Colbordolo, um sich in Urbino niederzulassen. Daselbst miethete er ein der Brüderschaft von S. Maria della Misericordia gehöriges Haus. Dieses erhellt aus einem Buch derselben „Saldi" genannt, Bl. 108: — 1451 Pr. Gen. Sante de Perutio gia da Colbordolo condusse la Casa fo de Nicolò de Ser Guido posta in pian del Mercato co li suoi lati per ducati 13 l'anno da bol. (bolognini) 40 per ducato. — Und so von Jahr zu Jahr bis 1464.

Am 27. April 1454 verkaufte Peruzzolo das von ihm früher erstandene Haus an dem Hauptplatze zu Colbordolo an Lazzaro di Agnolo aus jenem Castell um 20 Floren. Gerichtliches Instrument des Ser Simone d'Antonio, einregistrirt im Quartierbuch di Posterla von 1454 Bl. 105.

In dem von ihm am 20. Juni 1449 gemachten Testament hinterlässt er seiner Frau Gentilina ihre Mitgift von 25 Floren und die Nutzniessung eines Feldes „in loco Plani silvarum" zum Hof von Colbordolo gehörig. Seinen ehelichen Töchtern Jacopa und Francesca jeder 32 Floren Aussteuer. Sante seinen Sohn ernennt er zum Universalerben. — Ego Simon Antonii Quatrae Pusterlae Notarius die 29. Martii 1457 decessit dictus testator. Die vero 12. April fuit registratum a. c. 46 per Francesco di Ser Girolamo.

Die Wittwe Gentilina erneute ihr Testament im Jahr 1464 und hinterliess ihren Töchtern Jacopa und Francesca, oder im Fall sie gestorben, deren Kindern drei Floren jeder, und eben soviel den Kindern der verstorbenen Cristina, einer Tochter, die sie aus anderer Ehe hatte. — Ego Simon Antonii de Urbino . . . scripsi et publicavi . . . 1465. 18 mensis Junii notificatum fuit mihi Notario dictam testatricem decessisse die 10 dicti mensis etc. Einregistrirt im Quartierbuch di Posterla Bl. 111. unterm 16. Juli 1465.

5. Sante.

Laut Instrument des Notars Giovanni di Ser Paolo vom 19. Juni 1451, einregistrirt im Quartierbuch di Posterla 1451 Bl. 73. verspricht Baldo von Castello Coldazzo an Sante di

Piero aus Colbordolo 21 Ducaten als Rest des Preises eines an ihn verkauften Hauses zu zahlen.

Am 5. August 1457 verkaufte Sante ein anderes Haus in Colbordolo gelegen „juxta plateam, res hospitalis Sanctae Mariae de dicto Castro, res Ant. Mathei et res Lucae Andrae pro pretio XV flor. Simon Antonii de Urbino rogatus . . . .

Buch A von S. Sergio Bl. 39 enthält die Notiz, dass Sante in Gemeinschaft mit Piero di Gio. di Berardo seinem Neffen aus Colbordolo am 28. October 1457 von Pier Antonio Paltroni ein Grundstück zum Preis von 240 Ducaten erstand. Dasselbe wird genannt: Tubio o sia piazza del pozzo presso i beni della chiesa di S. Pietro.“ Das Notarialinstrument ist unterm 20. Nov. 1457 einregistrirt im Quartierbuch di S. Croce Bl. 112.

Seit dem 5. März 1459 hatte Sante auf Erbpacht von D. Valentino, Prior der Kirche S. Sergio, ein Stück Land zum Hof der Stadt gehörig und am Orte Varrea gelegen, zum Preis von 24 Floren. Bei dieser Erwerbung legte er 48 bolognini als Laudemium aus und versprach jährlich sechs „denari di canone“ an obengenannte Kirche zu zahlen. Das Notarialinstrument ist einregistrirt im Quartierbuch di S. Croce unterm 5. März 1459 Bl. 14.

Noch andere Erwerbungen machte er bei jenem Ort Varrea, „sive vallis reae“ genannt, wie das Instrument des Notars Ser Simone d'Antonio vom 3. April 1487 ihn bezeichnet. Unter denselben befand sich ein gutes Stück Wiesenland, durch welches ein Bach fliesst, das er von Matteo Guidarelli erstand. Das Notarialinstrument darüber ist vom 30. April 1461, und unterm 27. Mai desselben Jahrs im Quartierbuch di Posterla einregistrirt.

Über den Kauf der beiden in der Contrada del monte gelegenen Häuser, welche Sante von der Brüderschaft S. Maria della misericordia erstand, geben folgende zwei Documente Auskunft: Im Administrationsbuch der Brüderschaft von 1430—1471 liest man Bl. 67 „1463. Sante de Peruzzino già de Colbordolo et mo habitatore in Urbino de dar a di primo di Luglio ducati duecento quaranta a bol. 40 per ducato, i dicti sono per prezzo de doi case lui comperò da noi, le quali fuoro una de Mstro Simone de Rizio et l'altera de Ser Francesco de Ghiaiuolo o da Lamole, co questi patti, cio è che dicti cento ducati al presente, li ducati septanta a termine de uno anno et il resto d li a sey mesi si che di qui a mesi diciotto sieno pagati tucti.“

1464. 16. Mensis Maji. . . . In statione infrascriptae Fraternitatis in qua residet Johannes Lucae Bartolomeus q. Angeli de Urbino sindacus et procurator Rectorum Fraternitatis S. Mariae de Misericordia de Plano mercati dictae Civitatis . . . Sindacario nomine praedicto . . . dedit . . . vendidit . . . Santi Peruzzoli de castro Coburdoli et nunc de Urbino praesenti et ementi pro se et suis haeredibus unam domum cum suo solo solario parietibus et omnibus suis aedificiis et pertinentiis sitam in dicta Civitate in burgo montis in Q. Episcopatus . . . quae domus pro parte fuit olim de bonis Mtri Simonis Rizi et pro parte de bonis ol. Ser Francisci Thomae de Ghiajolo et effectae sunt una domus . . . et hoc fecit dictus venditor pro pretio et nomine pretii 240 florenorum ad rationem 40 bon. quos in praesentia dictorum testium dixit et confessus fuit habuisse et recepisse a dicto emptore. Renuncians etc.

Jeronimus Ser Franscisci de Cornio rogatus . . . die 21. Maji fuit registratum. Et ego Bartolomeus quondam Ser Peri Not. dicti registri registravi.

Dass Sante das Geschäft eines Zwischenhändlers oder Höken trieb, beweisen folgende Documente: Unter den Zeugen, welche in den Acten des Ser Biagio del q. Ser Giovanni vom 16. Mai 1460 vorkommen, ist auch — „Santes Peruccii de Castro Colburdoli triculus“ (treccone: Höke) genannt. S. Quartierbuch di Posterla 1460 Bl. 12.

Ferner geht aus dem Buch der Brüderschaft von S. Maria della misericordia, „Saldi“ genannt, hervor, dass dieselbe häufig Einkäufe bei ihm machte; so z. B. Bl. 16. Sancte de Peruzino de Colbordole a dì XV Agosto 1456 . . . bolognini Septanta quatro per più cose tolte da la sua botegha.

Bl. 132. 1462 Giugno 25 per doy fune et per agati et per altre cose tolte de la sua botegha bol. 30.

Bl. 172. A dì 10 de Giugno Sancte de Peruzino de haver ducati tri bolognini 24 per stara tri di grano comperato da lui.

Und im Hauptbuch derselben Brüderschaft von 1463 — 1479. Bl. 89. A dì 4 Maggio 1466 per fune vischio maschioli e altre cose tolte a la sua botegha bol. 92 a Sancte de Peruzino gia da Colbordole.

Bl. 259. 1473 a 2 Sett. bol. 11 a Sancte de Colbordole per cascio dato per colla.

Bl. 260. 22 Ott. bol. 6 contanti per noi a Sancte de Peruzole per cascio lui ha dato per colla.

In einem Instrument des Notars Ser Antonio vom 6. März 1462 bescheinigt Sante von Meo di Paolo del Peglio empfangen zu haben „10 fiorini da bol. 40 della qual somma gli era creditore pel prezzo di XX quartarolarum olei“ die er ihm verkauft hatte. Zwanzig quartaruoli Öl wiegen 250 Pfunde.

Im Quartierbuch des Vescovats 1473 Bl. 39 ist eine Bescheinigung von Lodovico degli Oddi registrirt, wodurch die Brüder Rodolfo und Francesco bekennen von Maestro Sante di Peruzzolo 90 Floren für an ihn verkauftes Öl empfangen zu haben.

Sante machte sein Testament am 19. Mai 1484 im Kloster S. Girolamo zu Urbino. Seiner Tochter Santa hinterliess er 100 Floren; fünf Soldi wegen des falcidischen Gesetzes. Desgleichen 100 Floren seiner Tochter Margherita, und 10 Floren wegen des falcidischen Gesetzes . . . . in omnibus autem aliis suis bonis . . . Joannem et donnum Bartolomeum ejus fil. legit. et nat., videlicet dictum donnum Bartolomeum in bonis ascendentibus valorem existimationem septuaginta florenorum et non ultra et dictum Joannem in toto residuo bonorum dictae suae haereditatis suos . . . haeredes instituit et fecit . . . Et ego Ser Hieronimus Ser Nicolai . . . Notarius rogatus . . . Die secunda mensis Augusti obiit dictus testator et die ultima ejusdem autenticavi. 1485 die 3. Jan. praesens testamentum presentatum fuit registro . . . et Ego Bartolomeus q. Philippi de Carro de Arimino hab. Urbin. Reg. etc.

Elisabetta.

Die Frau des Sante war eine Tochter des Matteo di Lomo, Schwester des Francesco, welcher im Jahr 1446 am 28. November sein Testament machte, welches durch Pietro del q. Meo da Urbino einregistrirt wurde. Er hinterlässt darin „jure restitutionis Dominae Isabectae ejus sorori . . . et uxori Sanctis Peruzzoli de Colburdolo flor. 25 etc.

Pungileoni, welcher das Testament des „Matteo Lominis de Villa Fulcuinorum“, der am 17. Mai 1453 im Haus des Maestro Antonio in Borgo del Monte starb, gesehen, berichtet, dass Matteo seinen vier Töchtern, den Erbinnen, sein Vermögen in ungleichen Theilen vermacht habe, denn Donna Magia, Frau des Meo di Giovanni da Perugia, Bürgers von Urbino, erhielt einen grössern Antheil, mit der Bedingung jedoch, an Elisabetta zwei Ducaten und an Tommasa einen als Vergütung zu zahlen. Elisabetta, von der hier allein die Rede sein soll, erhielt mehrere Morgen Landes, nämlich drei Äcker in der „villa dell' Isola del piano“ mit dem dazu gehörigen Haus, und

noch ein anderes Stück Land mit einigen Wirthschaftsgebäuden im Castell von Monte Fabbri. Sodann hatte sie 51 Scudi als Mitgift bekommen, nämlich 30 in Münze und Kleidern, und 21 in einem Stück Land „in Curte Colburdoli iuxta andamentum, res Ecclesiae Sanctae Mariae Murciollae, res haeredum Andreae Rentii pro pretio 21 flor.“ Mit Zustimmung ihres Mannes, des Sante hatte sie dieses Grundstück an Luca di Francesco di Colbordolo um 55 Gulden verkauft, wie sich dieses aus den Acten des Simone d'Antonio Vanni vom 21. Juni 1460 S. 170 ergibt.

Nach einem die Aussteuer ihrer Tochter Margheritta betreffenden Document vom 23. Sept. 1479 könnte angenommen werden, dass sie schon um diese Zeit gestorben sei; allein dem widersprechen die Notizen über ihren Tod und das für sie gehaltene Seelenamt im Buch „Intrata et Esito“ der Franciscanerkirche zu Urbino, wo auf der Rückseite des Blattes 34 zu lesen ist:

1491. A dì 3 Ott. intrò lib. 6 de cera per la morte de la matre de Giovan de Sante.

A dì 11 dicto per l'uffitio de la matre de Giovan de Sancte . . . .

Pungileoni nimmt die erste Angabe als die richtige an und glaubt die letztere auf die Frau des Giovanni beziehen zu müssen, die in denselben Tagen starb, wie dieses in demselben Kirchenbuch unterm 7. und 10. October genau angegeben ist.

6. Jacopa.

Ihr Mann in zweiter Ehe war Andrea di Antonio Ceccoli aus Castello Pitriano, welcher am 18. October 1444 für empfangene Mitgift seiner Frau, 32 Floren in Münze, Kleidern u. s. w. durch den Notar von Colbordolo Lodovico del q. Angelo quittiren liess. Als Zulage vermachte die Mutter Gentilina ihrer Tochter Jacopa noch weitere drei Floren.

7. Francesca.

Sie ward Frau des Niccolò di Antonio del q. Betto von Colbordolo, wie aus dem im Haus des Peruzzolo ausgestellten Instrument des Notars Lodovico del q. Angelo di Colbordolo vom 18. October 1444 zu ersehen ist. Sie erhielt 31 Floren zur Mitgift, die Hochzeitsausstattung mitgerechnet, und weitere 3 Floren als Zulage durch die Verfügung des zweiten

Testaments ihrer Mutter. Diese (Gentilina) wollte nach ihrem ersten Testamente vom Jahre 1450 einer jeden ihrer Töchter (zu welchen auch eine Cristina aus einer andern Ehe zu rechnen ist) 10 Floren vermachen, musste aber nachmals den Betrag auf 3 Floren für jede herabsetzen.

8. Giovanni Santi.

In dem Administrationsbuch der Brüderschaft von S. Maria della misericordia von den Jahren 1479—1487 findet sich Bl. 258 folgende Nachricht: „1486 dì 9 de Novembre. Giovanni de Sante depentore de Urbino de dare per prezo d'uno pezo de terreno culto e vignato lo quale per deliberatione de Rectori et per conventione che era intra Tomasso e Pauolo da Colbordolo e Sante patre del dicto Giovanni, se rivende per lo prezio chel dicto Tomasso la comperò dal dicto Sante 100 fior. de bol. 40 l'uno la quale tera e posta ne la corte de cita in vocabolo Varrea . . . del quale ne fu rogato Ser Francesco Veterani. — Giovanni berichtigte diese Summe in verschiedenen Terminen, wie aus demselben Buch zu ersehen ist. So zahlte z. B. noch im Jahr 1488 am 22. Januar sein Schwager Battista de Ciarla fünf Floren für seine Rechnung an die Brüderschaft.

Am 27. Februar 1489 bescheinigte er seinem Schwiegervater Battista di Nicolò Ciarla empfangen zu haben: „a dicto Baptista vice et nomine donnae Magiae ejus filiae et uxoris dicti Joannis florenos centum quinquaginta ad rationem 40 bonenorum pro singulo floreno in pecuniis argenteis aureis et rebus comuniter extimatis adscendentibus in totum ad dictam summam pro dotibus dictae D. Magiae pro matrimonio contracto et carnali copula consumata inter dictos Joannem et D. Magiam . . . . promixit dicto Baptista etc. . . . presenti . . . . salvare et custodire pro dicta Do. Magia vel illorum etc. Instrument des Notars Nicolò di Battista da Scotaneto, einregistrirt am 7. März 1489 im Buch der Quadra di Pusterla, durch Jacopo del q. Luca Beni.

Luca Zaccagna hatte zur Frau eine Schwester der Magia Ciarla mit Namen Lucia. Als er am 8. März 1489 auf dem Todtenbette lag, ernannte er seinen Schwager Giovanni Santi zum Testamentsvollzieher in Gemeinschaft mit Gaspare Buffi, Nicola Gini, der Rechte Doctor, und dem Grafen Ottaviano Ubaldini della Carda, der in den jüngern Jahren des Herzogs Guidubaldo beinahe oberherrliche Gewalt in Urbino ausübte.

Über des Giovanni Frau in zweiter Ehe, Bernardina,

Tochter des Goldarbeiters Piero di Parte, hier nur dies eine Actenstück: 1492. Maji 25. In Ecclesia Sanctae Agathae . . . . D. Bernardina fil. Peri Partis de Urbino major 14 annis, minor 25 constituta coram spectabili Il. Doctore Do. Alexandro de Rugeriis de regio dignissimo Potestate Civ. Urbini, sedente super quadam bancata liguea existente in praedicta Ecclesia pro tribunali cum praesentia et consensu Magistri Joannis Sanctis Peruzzoli Civ. Urb. Mariti dict. D. Berardinae praesentis, asserens se habere notitiam omnium bonorum ejus parentum . . . . renuncians in sua mera libera spontanea voluntate dicto Petro ejus Patri praesenti et recipienti nomine et vice Thomae, Benedicti filior. masc. dicti Peri fratrum dic. D. Berardinae cessit et concessit omnia jura quaecunque habere possit in bonis dictorum ejus parentum . . . . cum dictus Perus dicto Joanni ejus viro et ipsi do. Berardinae uxori dicti Joannis et fil. dicti Peri . . . . promisit pro dote et dotis nomine dictae d. Berardinae . . . . solvere et numerare dicto Joanni ejus Viro seu ipsi do. Berardinae . . . . florenos ducentos . . . . videlicet florenos centum . . . . de bonis ipsius Peri et alios centum florenos de bonis do. Catharinae ejus uxoris . . . . Quibus omnibus dictus Domnus Potestas etc. Et ego Lodovicus Ser Donati Magistri Baldi aurificis de Urbino in q. Episcopatus notarius rogatus.

Im Buch B der Compagnia del Corpo di Cristo finden sich verschiedene Arbeiten für dieselbe von Giovanni ausgeführt verzeichnet, als:

Bl. 127. 1486. Novembre 12. Ducati doi d'oro a Giohe de Sante per comprar l'oro per andorare gli angioli alla Fraternità.

Bl. 127. Rückseite. 1487. Giugno 10. fior. 3½ per depingere et andorare li angioli a Giohe de Sante.

Bl. 130. 1487. . . . . per depingere et andorare li Angioli a Giohan de Sante.

Bl. 201. Rückseite. 1493. Febb. 4. per manifattura de candelieri a Giohe de Sante fior. 2. bol. 30 den. 5.

Bl. 201. 1493. Marzo 21. bolog. 39 a Giovan de Sante per cento fogli d'oro per rifare li angioli.

Am 27. Juli 1494 machte Giovanni sein Testament und unter andern Vermächtnissen „reliquit iure restitutionis do. Berardinae ejus uxori et fil. Peri Partis . . . . flor. 60 quos dixit habuisse pro parte dotium . . . . reliquit dictae ejus uxori infrascriptas res . . . . videlicet unam camurram panni londrae cum manicis cremesini, item unam aliam camurram vulgariter

dicto un buccarino cum manicis rasi pavonazzi cum suis fulcimentis, item unum par linteaminum subtilium laboratorum, item unum par guancialium laboratorum, item quatuor panixellos acciae et foris, duos laboratos et alios non. Item reliquit iure legati dictae ejus uxori annulos quatuor aureos cum gemmis et sine cum cingulis . . . . . et quibusdam cuffis et velettis . . . . Item jussit voluit . . . . dictam . . . . Do. Bernardinam ejus uxorem Dominam Massariam et Usufructuariam in domo ipsius testatoris donec vitam vidualem honestam et castam servaverit et in dicta ejus domo permanserit cum infrascriptis ejus haeredibus . . . . item jussit Don. Sanctam ejus sororem et uxorem q. Mtri. Bartolomei Sartoris de Urbino . . . . posse stare et habitare in domo dicti testatoris et in ea habere victum absque contradictione infrascriptorum suorum haeredum. Item assignavit in pecuniis existentibus in quadam ejus capsa ducatos centum . . . . auri computatis in iis ducatis 36 auri in auro mutuatis per ipsum testatorem Arcangelo Peri . . . . In omnibus autem suis bonis . . . . suos haeredes universales instituit Dom. Bartolomeum ejus fratrem, Raphaelem ejus filium legitimum et naturalem ex do. Magia altera q^{m} ejus uxore et ventrem ipsius do. Bernardinae si unum vel plures filios masculos pepererit aequis portionibus et pleno jure, et si filiam foeminam unam vel plures pepererit, ei vel eis reliquit iure institutionis 150 florenos pro qualibet pro earum dotibus, et si aliquis dictorum filiorum suorum tam nat. nascit. decesserit seu decesserint sine fil. . . . . tunc eo in casu substituit aliam vel alios . . . . seu eorum filios masculos . . . . . quibus decendentibus substituit foeminas . . . . et ipsis non extantibus substituit dict. ejus fratrem et do. Sanctam ejus sororem . . . . si vero dicta do. Sancta non supervixerit tunc reliquit jure legati Ecclesiae Sanctae Clarae de Urbino flor. 50. . . . . et Hieronymo ejus nepoti et fil. Antonii Bartoli Vagnini de Urbino ex do. Margarita ejusdem testatoris q. sorore et q. uxore dicti Antonii flor. 100. . . . . et in reliquo bonorum omnium instituit et substituit Fraternitatem S. Mariae de Misericordia . . . . Tutorem autem et Curatorem dic. ejus fil. tam nat. quam nascit. instituit et esse voluit donn. Bartolomaeum ejus fratrem praed. . . . . vel ipso decedente Ludovicum Baldi de Urbino: fideicommissarium autem et hujus testamenti dispositorem et executorem fecit et esse voluit Petrum Partis Simonis ejus socerum, et hanc esse suam ultimam voluntatem asseruit . . . . annullans omne aliud testamentum . . . . et maxime aliud testamentum manu mei sub die 26 mensis

Julii praesentis anni . . . . .“ Unter den Zeugen befanden sich der Bildhauer Ambrogio Barocci da Milano, Evangelista da Pian di Meleto, des Giovanni Schüler oder Gehülfe, Ser Tommaso di Maestro Trojano Alberti etc.

„Et ego Ser Ludovicus q. Antonii de Alexandris . . . . rogatus scribere scripsi . . . . et die 1 mensis Augusti decessit dictus testator et ego interfui ejus funeri et die 10 dicti mensis autenticavi et donno Bartolomeo restitui.“ — Registrirt im Buch des Quartiers S. Croce am 15. August 1494. Bl. 32. Rückseite, durch Matteo Geri, welcher von dem Bruder des Verstorbenen präsentirt wurde.

Auf dem Todtenbette am 29. Juli 1494 machte er nochmals sein Testament, worin er, wie es scheint, zwei Legate zu Gunsten des Vagnini und des Klosters von S. Chiara unterdrückte; denn auf der Notarialacte liest man: „omissis aliis quampluribus legatis antea institutis.“ — Indessen scheint Rafael diese Sache wieder gut gemacht zu haben, denn nach seinem Tode bezog D. Girolamo Vagnini die Nutzniessung der hundert Floren und funfzig erhielten die Nonnen von Sta. Chiara.

Das Buch „Intrata et Esito“ von den Jahren 1484—1496 in der Sacristei der Kirche S. Francesco belehrt uns über den Sterbetag des Giovanni; darin steht auf der Rückseite des Blattes 50. — 1494. A dì ditto 1 da gusto per la morte di Giovan de Sante intrò lib. 14 e 8 de cera.

Es ist hier wohl die Angabe an seinem Ort, dass es in Urbino und der Umgegend zu jener Zeit noch mehrere mit Namen Giovanni Sante gab, allein sie stammen nicht von der Familie aus Colbordolo und keiner unter ihnen war Maler. Ein Maler war dagegen ein Battista Sohn des Pier Sante, aber aus der Familie der Priori. Er wird in dem Protocoll Nr. 17 des Ser Simon Vanni Bl. 83 genannt: Magister Baptista quondam Peri Sanctis alias Prioris de Urbino Pictor. Und so kommt er noch öfters vor, aber niemals mit einer beigefügten ehrenvollen Bezeichnung. Nach einer Nachricht in der Hist. Mon. B. Petri de Pisis Baptistae Sajanelli. II p. 194 befand sich im Refectorium eines Klosters in Urbino ein altes auf Holz gemaltes Crucifix mit der Inschrift: MCCCCXXXXIIII Baptista Peri pinxit. Sein Testament machte er am 14. Juli 1457 und starb den Tag darauf. (Siehe P. Pungileoni Elogio stor. di Giov. Santi p. 46.) Hiernach sind die Angaben des Andr. Lazzari und die ihm gefolgt sind, zu berichtigen. Es ist hier dieses unbedeutenden Malers auch noch aus der Ursache erwähnt worden, da auf dem falschen Stammbaum

Rafael's, der sich auf einem Portrait im Palast Albani zu Rom befindet, ein Giov. Battista als Vater des Giovanni angegeben ist. Allein dieser Stammbaum ist eine reine Fiction, ein Machwerk des Betrugs, und somit fallen auch alle die darin aufgeführten Maler Giulio, Galeazzo, Antonio und Vincenzo Sanzio weg, deren Werke irrgeführte Kunstgelehrte in Urbino aufzufinden sich die Mühe gaben, und — da sie es lebhaft wünschten — auch glaubten gefunden zu haben!

Magia Ciarla.

Im Buch der Kirche S. Francesco: Intrata et Esito. von 1484 — 1496. Bl. 34 auf der Rückseite steht:

1491. A dì 7 Ottobre intrò 14½ lib. de cera per la morte de la donna Giovan de Sancte.

A dì 10 dicto per l'uffitio de la donna de Giovan de Sancte.

Bernardina Parte.

Folgendes sind die Documente den Streit der Stiefmutter Rafael's, mit ihm und dessen Vormund Don. Bartolomeo betreffend.

Instrument des Notars Federico di Paolo di Monte Guiduccio von Urbino. 1495 Mai 31. — D. Bartholomaeus q. Sancti de Peruzolis de Urbino per se et suos haeredes . . . . ac etiam nomine et vice Raphaelis ejus Nepotis . . . . tutorio nomine ipsius Raphaelis . . . . obligavit Mastro Peri Partis de Urbino praesenti et recipienti pro donna Bernardina ejus filia et uxor ol. Magistri Joannis q. Santis ut Patri et legitimo administratori ejusdem donnae Bernardinae dare et solvere florenos quinquaginta duos . . . . quos reliquit dictus M. Joannes in ejus testamento . . . . restitui donnae Bernardinae etc.

Instrument desselben Notars vom 17. Juni 1495. — Antonius Umili Vic. Gen. . . . Condemnamus dictum D. Bartholomaeum . . . ad dandos pannicellos . . . pro sustentatione puellae Elisabetae . . . obligando dictum D. Bartholomaeum ad alimentandum dictam donnam Berardinam, ut possit in domo mariti stare juxta testamentum etc.

Instrument desselben Notars vom 19. December 1497. — Nos Alexander Spagnolus de Mantua Decretorum Doctor et Vicarius R. D. Joannis Petri de Arrivabenis Epis. Urb. cognitor et decisor litis . . . . inter donnam Berardinam filiam Peri Partis et Ser Alexandrum Marsili ejus procuratorem . . . . et

donnum Bartolomeum q. Sancti Peruzoli . . . et Rafaelem Jo. Sancti et Ser Lodovicum Baldi procuratorem eorum . . . . assertos reos conventos . . . . sententiamus et in scriptis declaramus . . . . praedictum D. Bartolomeum, non obstantibus exceptis, compellandum et compelli debere ad eligendum unum arbitrum et bonum virum pro parte sua, qui cum alio eligendo ex parte donnae Berardinae habeant declarare dicta alimenta iuxta facultates haereditatis, habita ratione ejus quod ipsa operari potuisset in domo haeredum et prout in dicta . . . . et hoc pro quarta haereditatis tangente d. D. Bartolomeo, et pro residuo reservamus jus et facultatem d. donnae Berardinae rectius agendi contra dictum Rafaellum minorem: et eumdem D. Bartolomeum in expensis condemnamus.

Folgende zwei Documente zeigen, wie der so oft wiederkehrende Streit endlich völlig beigelegt wurde.

1499. Jan. 3. Conventio inter do. Berardinam . . . . et domnus Bartolomeum et Raphaelem occasione legati facti per Joannem Sanctis super alimentis, victu et vestitu dictae do. Berardinae . . . . venerunt ad infrascriptam transactionem . . . . dare et solvere pro alimentis dictis do. Berardinae et Elisabeth florenos viginti sex . . . . et quod dicta Elisabeth per duos annos stare debeat in domo Magistri Peri penes dictam do. Berardinam ejus matrem, habere debeat alimenta etc.

Matheus Ser Thomae de Oddis de Urbino Notarius. 1500 Maji 13. Magister Petrus Mag. Partis aurifaber . . . . nomine et vice do. Berardinae ejus filiae . . . . promisit se facturum, quod dicta do. Berardina ratum habebit praesens instrumentum . . . . de ulterius non petendo . . . . do. Bartolomeo stipulanti pro se et nomine Raphaelis fil. dicti Joannis . . . . de summa et quantitate viginti sex florenorum etc. — Et mihi Notario publico . . . . pro dicto Raffaele absente summa etc. — Matheus Ser Thomae de Oddis de Urbino Notarius.

Nach diesem Vergleich beunruhigte Bernardina die Familie nicht mehr, und am 22. October 1508 erhielt sie von ihrer Mutter einen Zuschuss an Mitgift von 100 Floren, wie aus dem vom Notar Niccolò Sansoni im Zimmer des herzoglichen Palastes und im Beisein der Emilia Pia Feltria di Carpi abgefassten Instrument erhellt.

9. Don Bartolomeo.

Er ward Erzpriester der Pieve von San Donato. Diese Landdechanei war vor Alters von dem Kloster Fonte Avellana

abhängig, wo der Sage nach Dante an seinem unsterblichen Gedichte gearbeitet hat. Am 15. October 1483 erhielt er in der Werkstätte seines Vaters ein kleines Grundstück zur Pflege, wie dieses aus dem Instrument des Notars Ser Simone Vanni von diesem Tage erhellt. Und am 15. März 1492 überliess er in Erbpacht einige Grundstücke an Maestro Francesco Antonio de' Giordani, laut Instrument des Notars Ser Ant. Vanni in der Werkstätte der Erben des Giovanni di Luca Zaccagna ausgefertigt: quam tenet Joann. de Sancte pos. in Burgo Montis S. Sergii juxta stratam publ. bona dicti Joann. de Sancte bona haeredum Joann. Lucae.

Im Buch vom Jahr 1488—1527 der Brüderschaft S. Maria della Misericordia, welche beim Aussterben der Familie Santi Erbe des von Giovanni hinterlassenen Vermögens wurde, kommt des D. Bartolomeo Name auf dem Blatt 131 vor.

10. Santa.

Ihr Ehemann Bartolommeo di Marino, Schneider, bescheinigte von Sante di Peruzzolo aus Colbordolo 61 Gulden und weiter andere 39 als Mitgift seiner Frau empfangen zu haben, wie dieses das Notarialinstrument des Ser Tommaso di Ser Lodovico degli Oddi, vom 19. September 1469 und 30. December 1474 bezeugen. Die letztere wurde in der Werkstätte des Sante ausgefertigt und durch Giacomo Beni di Viapiana in das Quartierb. des Vescovado Bl. 5. einregistrirt. Bartolomeo machte am 20. August 1490 sein Testament, worin er seine Frau Santa zur Universalerbin einsetzte. Nach ihrem Hinscheiden sollten die Mönche des Klosters S. Francesco Erben werden, mit Ausnahme eines Grundstückes, welches dann an Simone di Battista de' Ciarli fallen solle. Die Urkunde befindet sich im Archiv der Kirche S. Francesco, Pergament N. 2.

Im Buch: Intrata et Esito von den Jahren 1484—1496 derselben Franciscanerkirche ist auch sein Sterbetag bezeichnet: Bl. 29 Rückseite. 1490 a dì 4 ditto (Ottobre) per la morte di Mstro Bartolomeo Sarto lib. di cera 9. e 6.

11. Margherita.

Bescheinigung ihres Mannes Antonio Vagnini über die ihr zukommende Mitgift:

Antonius q. Bartholomei Bartoli Vagnini de Urbino .... confessus fuit habuisse flor. 100 .... a Sante Peruzoli .... pro dote .... donnae Margaritae fil. dicti Sanctis et uxoris

dicti Antonii . . . . quos centum fior. dixit idem Sanctes dedisse et dare tam de bonis donnae Elisabetae matris quondam dictae don. Margaritae et uxoris ipsius Sanctis etc. Notarialinstrument des Ser Agnolo d'Urbino vom 3. Sept. 1479. In apoteca mei Notarii . . . . in qua residet Bartolomeus Peri de Ginghis posita in q. Episcopatus.

Im ältesten Buch der Sacristei von S. Francesco, Bl. 5 auf der Rückseite, ist die Nachricht erhalten, dass ihnen ein Knäblein starb: 1485 et de dare a dì ditto (20 Agosto) per uno Mamolino d'Antonio de Bartolo de Vagnino lib. di cera 2 e 6. — Aus andern zuverlässigen Documenten erhellt, dass sie einen Sohn mit Namen Girolamo hatten, welcher der Braut Rafael's, einer Nichte des Cardinals Divizio da Bibiena, die Grabschrift im Pantheon setzen liess. Auch war er es, welcher in Auftrag der Executoren des Testaments Rafael's jenes Haus „dell Immagine" in der Strasse de' Coronari in Rom kaufte, von dessen Einkünften die von Rafael gestiftete Capelle der sogenannten Madonna del Sasso besorgt wird.

12. Rafaello.

Auszug der Testamente der Grosseltern Rafael's von mütterlicher Seite: 1494. Aug. 8. — Baptista q. Nicolai Ciarla de Urbino sanus . . . . reliquit Raphaeli pupillo et filio ol. Joannis Sanctis, et do. Magiae fil. q. dicti Testatoris florenos CL, quos dicta Magia habuit tempore contracti matrimonii cum dicto Joanne. Item reliquit dicto jure dicto Raphaeli solidos quinque pro legitima et falcidia. — 1494. Oct. 8. Do. Camilla uxor Baptistae q. Nicolai Ciarla . . . . reliquit Raphaeli ejus nepoti pro parte et falcidia XL bononenos etc.

Nach den Kirchenbüchern wurde, wie Tiberino No. 34. Suppl. [1]) berichtete, das Testament Rafael's durch den Notar Andrea Gabrielli einregistrirt. Bis jetzt ist es indessen trotz allen Nachsuchungen noch nicht gelungen es aufzufinden, so dass nicht mit Bestimmtheit kann angegeben werden, wie er über seine Hinterlassenschaft verfügte, und wir uns begnügen müssen dasjenige zu wiederholen, was P. Pungileoni aus den Documenten der Verwandten Rafael's in Urbino, die Erbschaft betreffend, bekannt gemacht hat.

1) Siehe Ab. C. Fea: Sepolcro di Raffaello S. 17. Quale finora non sil è trovato malgrado le tante indagini in Roma e fuori, come riferisce il Tiberino, num. 34, supplem. e che nei libri della chiesa si dice rogato per gli Atti dell' Appocelli, allora Andrea Gabrielli not. A. C.

Die Hinterlassenschaft des Giovanni Santi war auf 860 Floren geschätzt worden, welche im Fall des Aussterbens seiner Nachkommen an die Brüderschaft von Sta. Maria della Misericordia fallen solle. Dieses ereignete sich schneller, als er voraussehen konnte, und die Brüderschaft machte nach Rafael's Tod ihre Rechte geltend. Da indessen von obiger Summe die 150 Floren Mitgift der Magia und andere 150 Floren der jung verstorbenen Tochter Elisabetta, so auch 79 Floren, welche dem Rafael rechtmässig zukamen, ohne dass der Vater darüber verfügen durfte, abzuziehen waren, ferner 50 Floren dem Kloster S. Chiara und 100 Gulden an D. Girolamo Vagnini als Legate waren vermacht worden, so erhielt besagte Brüderschaft am 20. Juni 1521 aus der Hinterlassenschaft von Seiten der Santi nur 355 Floren, wie dieses aus ihrem Buch Bl. 389 zu ersehen ist.

Verwickelter war es die Ansprüche der Brüderschaft an die Familie Ciarla herauszustellen, indem Don Girolamo Vagnini von verschiedenen Mitgliedern der Familie Santi war bedacht worden, und seine Grundstücke sehr an Werth gewonnen hatten. Am 6. Juni 1521 kam es hierüber zu einem Vergleich unter den Erben der Familie Ciarla und Vagnini, welche P. Pungileoni in seinem Elogio stor. di Raffaello Santi S. 266 — 278 umständlich auseinandersetzt, worauf wir verweisen. Hier genüge folgende Angabe: Von den 1070 Floren an Gütern und Geld, welche die Familie Ciarla von Rafael erbte, zahlte Maddalena, die Tante Rafael's mütterlicher Seits, 280 Floren an die Brüderschaft. Der Rest zerfiel in vier gleiche Theile, jeder von 197½ Floren an folgende Erben: An Rafael's Oheim Agostino Ciarla, an Maddalena Ciarla-Zaccagna, an Rodolfo Zaccagna, Sohn der Lucia Ciarla, und an Giov. Battista und Giov. Francesco, Söhne des Simone Ciarla, den Rafael vorzüglich liebte und als seinen zweiten Vater ansah.

Nach einer Angabe in dem Brief des Marcantonio Michiel de Ser Vettor vom 21. April 1520 an Antonio di Marsilio in Venedig, hat Rafael ein Vermögen von 16,000 Ducaten hinterlassen, und sein von Bramante erbautes Haus, auf 3000 Ducaten geschätzt, dem Cardinal Divizio da Bibiena, dem Oheim seiner Braut vermacht; welche Notizen noch zu berichtigen übrig bleiben.

Eine andere Verfügung des Testaments kennen wir aus dem durch die Testamentsexecutoren Battista Branconi von Aquila und Baldassare Turini von Pescia gemachten Ankauf eines Hauses in der Strasse dei Coronari, l'Immagine genannt,

welches dazu dienen sollte die Unkosten für die Bestellung und Erhaltung des von Rafael gestifteten Altars im Pantheon zu bestreiten. D. Girolamo Vagnini war dessen erster Capellan. Das Document ist im Jahr 1521 durch Marco Garibaldi einregistrirt worden.

Wir haben aus den, den Sante, Vater des Giovanni, betreffenden Documenten ersehen, dass er zwei nebeneinander gelegene Häuser in der Contrada del monte zu Urbino erstanden und sie zu einem schönen Ganzen vereint hatte. Aus der Hinterlassenschaft Rafael's nun fielen sie laut obigem Familienvertrag an D. Maddalena Ciarla, Frau des Francesco Zaccagna, welche sie wieder in zwei ungleiche Hälften trennte, und das eine Haus mit Zustimmung ihres Mannes an „Tommaso del q. Andrea di S. Donato in Taviglione" um 200 Floren verkaufte. Dieses erhellt aus dem Notarialinstrument des Vincenzo Vanni vom 24. Februar 1536. Das andere Haus verkauften ihre Erben an die Familie Donati; so kam es in den Besitz des Girolamo Rodolfo di Fossombrone, Ehemann der D. Catterina Donati, von dem es der gelehrte Architekt Muzio Oddi von Urbino im Jahr 1635 erstand. Dieser bezeichnete das Haus in seinem Testament vom 7. September 1639: quae erat q. insignis pictoris Raphaelis de Urbino. Es war ihm aber unbekannt geblieben, dass er nur einen Theil von Rafael's väterlichem Hause besass; daher sich ein Irrthum in Bezug auf dasselbe in der schönen Inschrift befindet, welche der edle Muzio Oddi, seinem grossen Landsmann zu Ehren, an das kleinere Haus, wie folgt, setzen liess:

NVMQVAM MORITVRVS
EXIGVIS HISCE IN AEDIBVS
EXIMIVS ILLE PICTOR RAPHAEL
NATVS EST
OCT. ID. APR. [1]) AN MCDXXCIII.
VENERARE
IGITVR HOSPES
NOMEN ET GENIVM LOCI
NE MIRERE
LVDIT IN HVMANIS DIVINA POTENTIA REBVS
ET SAEPE IN PARVIS CLAVDERE MAGNA SOLET.

Dass das Haus bis zum Jahr 1703 in der Familie Oddi verblieb, beweist das Tagebuch Papst Clemens XI über das,

1) Sollte heissen V. Kal. apr. 28. März. M. Oddi ist durch die Grabschrift des Bembo zu dem Irrthum verleitet worden.

was er in Urbino gesehen. Jetzt sind die Häuser mit N. 275 und 276 bezeichnet und gehören dem Gutsbesitzer Bonifoschi, dessen Verwalter Albini sie bewohnt.

13. N. N. Söhnlein des Giovanni.

Im Buch: Intrata et Esito, der Kirche S. Francesco steht Bl. 6 auf der Rückseite: 1485. A dì 20 Settembre per la morte d'uno figliolo de Gio. de Sancte messo in chassa lib. de cera o. 8.

14. N. N. Töchterchen des Giovanni.

In demselben Buch der Kirche S. Francesco Bl. 34 auf der Rückseite: 1491. A dì 25 dicto (Ottobre) intro lib. 3½ de cera per la morte de la figliola de Giovan de Sancte.

15. Elisabetta.

Sie wurde, wie sich dieses aus dem Testament des Vaters Giovanni ergibt, erst nach dessen Tod geboren.

In dem Vergleich zwischen den Rectoren der Brüderschaft della Misericordia und den Erben des verstorbenen Rafael, laut Instrument des Notars Ser Vincenzo Vanni vom 6. Juni 1521 verpflichten sich letztere die Brüderschaft von jeder Last zu befreien „pro satisfactione donnae Magiae primae uxoris dicti olim Joannis, et do. Berardinae secundae uxoris, et pro relicto facto per d. Joannem do. Elisabettae ejus filiae ex dicta Do. Berardina in pupilari statu constitutae etc.“

II.

Belege zu den Nachrichten über die Baumeister und Bildhauer, welche unter den Herzogen Federico und Guidubaldo in Urbino angestellt waren.

---

1. Luciano Lauranna, des Martino Sohn aus Dalmatien, machte den Plan zum Palast in Urbino; dieses bezeugen, die abweichenden Angaben widerlegend, folgende meist von Zeitgenossen des Architekten herrührende Nachrichten.

Giovanni Santi, der von Jugend auf Augenzeuge bei dem Palastbau war, berichtet in seiner Reimchronik:

Et l'architecto a tutti gli altri sopra
fu Lucian Lauranna, huomo excellente
che il nome vive benche morte el cuopra.

Qual cum l'ingegno altissimo e possente
guidava l'opera col parer del Conte,
che a ciò il parer aveva alto e lucente

Quant altro Signor mai, et le voglie pronte
e ragion è che l'optimo architecto
sia quel che al spendere apre l'aureo fonte.

P. Luigi Pungileoni verspricht in seinem Elogio storico di Giovanni Santi p. 71 mehrere Documente über Luciano Lauranna in dem von ihm herauszugebenden Bericht über den Baumeister Bramante bekannt zu machen; namentlich ein Patent, welches Herzog Federico unserm Architekten aus Castello di Pavia am 10. Juni 1468 ausfertigte. Dasselbe Actenstück wird auch in den Memorie concernenti la città di Urbino des B. Baldi, Roma 1724 fol. erwähnt, und dabei p. 44. bemerkt,

dass dieser Architekt dem Herzog vom König von Neapel nebst andern sei zugeschickt worden: Er wird hier Luciano nato in Laurana, luogo della Schiavonia genannt. Pungileoni dagegen a. a. O. citirt ein gerichtliches Instrument des Notars Ser Agnolo di Ser Francesco aus Urbino vom 19. Sept. 1483, worin er heisst: Egregius vir Lucianus q. Martini de Jadia [1]), Provinciae Dalmatiae architectus etc.

Bernardino Baldi in seiner im Jahr 1587 geschriebenen Descrittione del palazzo Ducale d'Urbino (Siehe Memorie concernenti la Città d'Urbino) berichtet gleichfalls, dass Luciano Lauranna der Architekt des Palastes sei, und gibt mit Clementini (Istoria di Rimini) das Jahr 1447 an, in welchem der Bau sei begonnen worden, was noch einer nähern Untersuchung unterliegen dürfte. Nach Gio. Gallo Galli verwendete der Herzog 200,000 Ducaten für den Palastbau.

B. Baldi gibt uns auch die Nachricht, dass Luciano mehrere Architekturstücke auf Holz malte und bewundrungswürdig in Perspective zog. Leider hat sich davon nichts anders als dieses Andenken erhalten.

2. Baccio Pontelli aus Florenz war der zweite Architekt am Palastbau. Er kommt zuweilen als Vaccio Pintelli da Urbino vor, da er hier lebte und starb. Giovanni Santi nennt ihn nicht, daher zu vermuthen ist, dass er, so lange Luciano Lauranna lebte, entweder nur eine untergeordnete Stellung einnahm, oder vielleicht erst unter dem Herzog Guidubaldo nach dem Tod Sixtus IV dem Bau vorgesetzt wurde. Denn letzterer brauchte ihn während seiner Regierung (1471—1484) hauptsächlich zu seinen Bauten in Rom, so dass er entweder in früheren Zeiten in Urbino angestellt war, oder, was wahrscheinlicher ist, erst nach dem Todesjahr des Papstes Sixtus IV. Diese letztere Annahme wird auch durch eine Stelle unterstützt, welche sich in dem handschriftlichen Tractat über bürgerliche Architektur von Oliviero Olivieri aus Urbino befindet und folgendermassen lautet: „Morto Luciano, Baccio Pontello Fiorentino succede alla fabbrica del palazzo.“ (Siehe Pungileoni p. 82.) Und in den „Memorie d'Urbino“ p. 44. spricht sich der Verfasser folgendermassen aus: „Io ho la fama non in tutto per falsa, gjudico non impossibile, che egli (Baccio Pontelli) fosse architetto ma ovvero inferiore a Luciano, ovvero,

1) Vielleicht Jadera, Zara, welche Stadt viele antike Monumente enthält. Siehe J. Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant. I. p. 64. und Fortis, Voyage en Dalmatie.

se Luciano morì avanti a lui, egli succedesse in luogo suo nella fabbrica cominciata."

Die spätere Anstellung des Baccio am Palastbau und dessen geringer Antheil an demselben ergibt sich auch noch aus folgenden Umständen: Bekanntlich ward der Palast zu Urbino durch Federico da Montefeltro (gest. 1482) erbaut, und Herzog Guidubaldo war durch Kriegsunfälle nicht im Stande viel für dessen Ausschmückung zu thun. Dieses unbestreitbar bestätigend, befinden sich im untern Theil des Palastes die Namenszeichen F. C. (Federicus Comes) und oben an der grossen Stiege das von F. D. (Dux); nun wurde Federico da Montefeltro im Jahr 1474 zum Herzog erhoben, woraus sich genau die Zeit des Baues von diesem Theil des Palastes ergibt, die grade in die fällt, in welcher Baccio für den Papst in Rom beschäftigt war.

Zweitens sehen wir Baccio Pontelli ums Jahr 1491 durch den mit dem Urbiner Hause nahe verwandten Giovanni della Rovere für den Bau der Kirche und des Klosters S. Maria delle Grazie bei Sinigaglia beschäftigt, welche dieser Herr ex voto stiftete, als seine Gemahlin Giovanna di Montefeltro nach funfzehnjährigem Harren (1491) einen Sohn geboren. Ferner geht aus den Acten des Notars Cristoforo Bartoli vom Jahr 1492 hervor, dass Meister Baccio den Plan zu Unserer lieben Frauenkirche in Oriano machte und den Bau auch ausführte. (Siehe Pungileoni p. 82.)

Endlich spricht P. Siena in seiner Storia di Sinigaglia p. 160. entschieden von des Baccio Pontelli Aufenthalt in Urbino um jene Zeit; und aus den Acten des Notars Ser Agostino di Ser Simone Vanni zu Urbino vom Jahr 1499 ist ersichtlich, dass jener eine seiner Töchter erst an Stefano Grassi da Milano, und nachmals an Giovanni di Giorgio da Urbino verheirathete. Eine andere von Baccio's Töchtern ward Frau des Gaspare Fazzini, dessen Sohn Francesco dem Baccio Pontelli eine Grabschrift in der Dominicanerkirche zu Urbino setzen liess, die zwar nicht mehr vorhanden, aber von Lazzari mitgetheilt worden ist. (Siehe Elogio stor. di Gio. Santi, del Pungileoni p. 81.)

Nach dieser auf Thatsachen gestützten Auseinandersetzung, kann der Antheil des Baccio Pontelli als Architekt am Palastbau nur sehr unbedeutend gewesen sein, und das Verdienst der schönen Architektur der Paläste zu Urbino und Gubbio verbleibt dem Luciano Lauranna, so viel Wahrscheinlichkeit auch der gelehrte Kunstforscher Dr. Gaye in die Wagschale zu Gunsten

des Baccio zu legen geneigt ist. Übrigens sind dessen Nachrichten über diesen Architekten, der zu den bessern der Schule des Bruneleschi gehört, im Stuttgarter Kunstblatt vom 27. October 1836 nachzusehn, da sie, wie alle dessen Aufsätze, das Gepräge gründlicher Forschung tragen.

Oben angezogene Stelle aus den Denkwürdigkeiten des Fra Gratio di Frantia über den Bau von S. Maria delle Grazie bei Sinigaglia lautet folgendermassen: Questo loco de Sancta Maria de le gratie fu pigliato nel 1491. . . . Lo Mastro che disegnò questo loco se chiamava Mastro Vaccio da Urbino, questo fu homo de grande ingegno. Lui designò la rocca de Sinigaglia et altri edifici . . . . . La felice et bona memoria del Signore Gohan de la Rovere Prefecto de Roma Ducha de Sora hedificò questo loco tucto tucto da li fundamenti . . . . . passò da questa misera vita questo principe S. Johan nel lano 1501 a di 6 de Novembre, et fu sepulto a di XI del dicto mese co' lo habito de Sancto Francesco in questa chiesetta de S. Maria de le gratie.

3. Francesco di Giorgio Martini aus Siena wurde am Hof von Urbino mannigfach beschäftigt, indessen als Architekt unter Herzog Federico nur bei den Festungsbauten, wozu auch die Ställe oder Casernen am Palast zu Urbino zu zählen sind. Dagegen fertigte er für den Palast mehrere Basreliefs, wie folgende Stelle aus Giovanni Santi's Reimchronik es deutlich angibt:

Et in bassorilievo el chiar Senese
Sommo Architecto con sua degnia chioma.

Von ihm dürften wohl mehrere der marmornen Thür- und Kaminbekleidungen sein, welche bald mit Trophäen und Kriegsmaschinen, bald mit Kinderspielen, wie namentlich am Kamin im grossen Saal reich verziert sind. In wie weit aber der Angabe des Baldinucci Glauben beizumessen ist, dass nämlich diese Reliefs nebst den Fensterbekleidungen alle nach Zeichnungen des Meisters Francesco di Giorgio durch Meister Baroccio den ältern seien ausgeführt worden, muss als zweifelhaft dahingestellt bleiben, da wir sehen werden, dass letzterer gleichfalls ein ausgezeichneter Bildhauer war und beständig für den Palastbau arbeitete.

Nach Vasari, der irrig den Francesco di Giorgio als den Baumeister des Palastes in Urbino angibt, fertigte dieser ausser den Reliefs mit Kriegsmaschinen, noch zwei Bildnisse des Herzogs Federico, eins in einer gemalten Tafel, das andere in einer Medaille; und vielleicht dürfte noch ein drittes, ein

Basrelief in Stein von ihm herrühren, welches, wie ich schon angegeben, noch wohl erhalten in der Säulenhalle des Hofes prangt.

Einzelne Nachrichten und Berichtigungen unsern Meister betreffend, befinden sich in den Lettere Sanese III p. 61—124. In den Italienischen Forschungen von C. F. von Rumohr II p. 182—200. Im Elogio storico di Giovanni Santi von P. Luigi Pungileoni p. 79. Im Giornale Arcadico vom Jahr 1823 N. XVIII, in welchem vier Briefe vom Prof. G. del Rosso diesen Architekten betreffend. Endlich im Stuttgarter Kunstblatt vom 27. October 1836, worin einige Mittheilungen von Dr. Gaye.

Aus dem Giornale Arcadico entlehne ich hier folgende Stelle, da sie den Bau der Kirche in Gubbio betrifft. Sie steht wie folgt im Buch der Ausgaben:

A Maestro Luca (Signorelli) dipintore a di 17 Giugno 1484 lire 17. 7. 6 quando andò a Gubbio per lo defizio per far la chiesa.

A Maestro Francesco da Siena che stava in Gubbio a di 1mo di Luglio lire 75 per disegno e modello per edificare la chiesa.

Was die Verdienste des Meisters in den verschiedenen Zweigen der Kunst betrifft, so kann man sagen, er war ein ausgezeichneter Architekt, besonders im Festungsbau, ein braver Bildhauer, aber ein wenig bedeutender Maler. In der That geben seine zwei Gemälde, jetzt in der Sammlung des Instituts der schönen Künste in Siena, keinesweges eine hohe Meinung von seinem Talent für die Malerei.

Das eine FRANCISCI GEORGII PINXIT gezeichnet, stellt eine Geburt Christi vor. Maria kniet anbetend bei dem zur Erde liegenden Christkinde, und hinter ihr zwei Engel; zur Linken knien der h. Bernardinus und Ambrosius. Nach Lanzi besass einst der Abb. Ciaccheri dies Bild. Das andere im Institut kommt aus Monte Oliveti Maggiore bei Chiusuri und wurde nach einer gefundenen Notiz des Meisters im Jahr 1474 gefertigt. Die reiche Composition zeigt eine Krönung Mariä, umgeben von vielen Heiligen zu den Seiten und unten am Throne. In beiden Bildern ist die Gesammtwirkung unangenehm zerstreut, die Zeichnung hart und trocken, öfters sehr unrichtig; so sind auch die Farben grell nebeneinander gestellt und werden kaum von dem durchgehenden bräunlichen Ton der Schatten in der Carnation gemildert. Auch die Gesichtsbildungen sind meist unschön und dem Ausdruck fehlt aller Lieb-

reiz. Trotz allen diesen Mängeln ist in den Werken doch ein tüchtiger Mann, von entschiedener Intention nicht zu verkennen.

4. Ambrogio d'Antonio Baroccio da Milano war der andere bedeutende Bildhauer, welchen der Herzog Federico zur Ausschmückung seines Palastes berief. Giovanni Santi sagt von ihm in seiner Reimchronik:

Ambrosio da Milan di cui en palese
li mirabil fogliami, ond egli aguaglia
gli antichi in ciò; cum le lor mente acese

Hor de chi pinse sculpse: pinge et intaglia
l'opere nel mondo ognhor se vede e mira
El nome loro in quanto grado saglia.

Und in einem gerichtlichen Instrument, wonach in seinem Beisein das Testament des verstorbenen Giovanni Santi publizirt wurde, heisst es: in Gegenwart Magistri Ambroxii Lapicidae et sculptoris egregii. — So wird er auch noch in einer Notarialacte vom 18. Februar 1502 „sculptor lapicida" genannt.

Hieraus wäre zu schliessen, dass er hauptsächlich die Ornamente der Fenster- und Thür-Bekleidungen, die Säulencapitäle und Ähnliches ausgeführt habe, die allerdings von grosser Schönheit sind und selbst heute noch als Muster einer freien Anwendung der Antike dienen könnten.

Meister Ambrogio war der Stammherr der Familie Baroccio in Urbino, aus welcher der berühmte Maler Federico Baroccio entsprang; da indessen P. Vernaccia in den Angaben die Familie betreffend in mehrere Irrthümer gefallen ist, entlehnen wir dem P. Pungileoni folgende berichtigende Nachweisungen:

In Urbino lebten noch andere Familien mit Namen Baroccio und mehr als ein Ambrogio da Milano, die aber alle nichts mit der Familie unsers Künstlers zu thun haben. Dieser hatte zwei Söhne und drei Töchter. Valerio, von dem die Geschwister keine Notiz nehmen, scheint ein natürlicher Sohn desselben gewesen zu sein. Mit Apollina verheirathet, zeugte Ambrogio einen Sohn Marc Antonio, der als Doctor der Rechte und Richter im Dienste der Herzoge, einer der Reformatoren der Statuten von Urbino wurde. Als Universalerbe erhielt er das schöne Vermögen des Vaters. — Die Tochter Girolama blieb unverheirathet und lebte im Haus ihres Bruders Marc Antonio. — Die beiden andern Schwestern hei-

ratheten 1502 die beiden Brüder Genga. Caterina den Maler Girolamo, Elisabetta den Nicolò Genga.

Marc Antonio hatte drei Kinder. Seine Tochter Camilla heirathete der Chirurg Bernardino di M°. Agostino. — Von Gian Alberti ist nur der Name bekannt. Ambrogio der jüngere genannt, wird in Acten mit Ser betitelt, eine Auszeichnung der Notare. Auch soll er grosse Geschicklichkeit im Verfertigen mathematischer Instrumente besessen haben. — Seine Söhne hiessen Simone und Federico; und letzterer ist jener gerühmte, talentvolle Maler, von dem nur zu beklagen ist, dass er, statt die in Manier fallende Kunst seiner Zeit auf einfachere Grundsätze zurückzuführen, vielmehr als der talentvollste Manierist jener Epoche angesehen werden muss.

5. Maestro Giorgio Andreoli da Gubbio, Plastiker und Maler, wurde im Jahr 1498 unter die edlen Bürger in Gubbio aufgenommen und von den Herzogen von Urbino gerne gesehen, wie uns Giov. Batt. Passeri in seiner Storia de' fossili p. 308 berichtet. Welche Werke er für diese ausführte, darüber sind keine zuverlässigen Nachrichten vorhanden. Indessen befindet sich in der Sacristei der Klosterkirche S. Chiara in Urbino eine lange in Tempera gemalte Tafel, mit schön in Perspectiv gezogenen Prachtgebäuden. Sie soll ein Geschenk des Herzogs Federico sein, und wird irrig dem Architekten Bramante zugeschrieben. Das darauf befindliche Monogramm MG. Fϵ. bezeichnet sie als ein Werk des Maestro Giorgio. In der Mitte des Bildes steht ein rundes Gebäude mit corinthischen Pilastersäulen und einer kleinen Laterne, gleich einem Baptisterium. Rechts und links hat man die perspectivische Ansicht zweier Strassen, worin einige Prachtgebäude mit offenen Hallen oder mit Pilastersäulen nach antiker Art verziert. Auf den Giebeln und zu den Seiten sind meist kastenartige Aufsätze, in deren einem sich eine fast erloschene, griechische Inschrift und in lateinischen Lettern obiges Monogramm befindet. Im Ganzen gibt diese Architekturmalerei einen vortheilhaften Begriff von der Kenntniss und dem Geschmack des Meisters Giorgio in dieser Kunst; auch ist nicht zu leugnen, dass seine Bauten einige Ähnlichkeit mit denen des Bramante haben, ohne jedoch völlig so schön in den Verhältnissen und so rein im Baustyl durchgeführt zu sein.

Zwei grössere plastische Arbeiten des Meisters vom Jahr 1511 sind die Altäre in gebrannter Erde mit färbigen Hautreliefs. Der eine befindet sich in der Hauscapelle der Familie

Bentivogli, wie uns Giov. Batt. Passeri berichtet. Der andere war ehedem auf dem Altar der Madonna del rosario in der Dominicanerkirche zu Gubbio und stellt eine mit ausgebreitetem Mantel stehende Maria dar, mit vielen darunter knienden Figuren; oben im Giebel ist ein segnender Gott Vater, bei welchem zwei anbetende Engel. Die architektonischen Glieder sind mit Cherubimköpfchen und Fruchtgewinden reich verziert. Die Arbeit hat den schönen Charakter jener blühenden Kunstepoche zu Ende des 15. Jahrhunderts, ohne indessen die kenntnissvolle Zeichnung, noch das Feine der Charaktere eines Luca della Robbia zu besitzen. Zur Zeit des Einfalls der Franzosen in Italien wurde das interessante Werk zur Versendung auseinander genommen, blieb aber liegen, bis es vor kurzem in das Städel'sche Kunstinstitut zu Frankfurt am Main gelangte.

Von Meister Giorgio dürfte auch die schöne Terra Cotta mit weisser Glasur, im Halbkreis über der Hauptthüre der Dominicanerkirche zu Urbino sein, was indessen noch einer nähern Prüfung zu unterwerfen ist.

Öfters findet man von ihm Malereien auf Majolica, von denen Passeri mehrere mit seinem Zeichen M G. und den Jahrszahlen 1519 bis 1537 aufzählt. Einen schönen Teller mit einem Apostel nach Rafael und dem Zeichen MG. 1525, sah ich in der reichen Sammlung von Majolichen des Cav. Dom. Mazzi zu Pesaro.

6. Maestro Francesco Papa, Bildhauer. Der Notar Simone Vanni hat uns in seinem Protocolle vom 25. März 1462 die Nachricht erhalten, dass eine jede Profession ihr Haupt hatte, denn darin ist verzeichnet:

Ser Dominicus de Antaldis Capitaneus Doctorum, Notariorum et Litteratorum.

Magister Franciscus Antonii Prioris Capitaneus Pictorum et Figulorum.

Magister Franciscus Papa Capitaneus Magistrorum Petrae etc.

Letzterer arbeitete mit Meister Antonio di Simone die Gesimse, Friese, Säulen und Bögen für die kleine Eingangshalle des Hospitals für alte gebrechliche Leute, so wie auch sieben Säulen mit ihren Capitälen für den Hof, wie dieses in dem sogenannten rothen Buch der Brüderschaft S. Maria della Misericordia p. 245. verzeichnet ist.

7. Maestro Jacomo aus Florenz, Meister in ausgelegter Holzarbeit (Tarsia) war im Jahr 1473 beschäftigt den

Saal der Brüderschaft von S. Maria della Misericordia auszuzieren, wie aus dem Buch ihres Archivs fol. 175 erhellt,[1] wo geschrieben steht: 1473. 2 Sett. fior. 7. contanti per noi a Maestro Jacomo fiorentino Maestro di Tarsia per parte del lavoro de . . . . l'audientia.

Da sowohl im Palast zu Urbino, als in dem zu Gubbio Zimmer mit ähnlichen Arbeiten ausgeschmückt sind, welche erstere, wie bereits angegeben, im Jahr 1476, letztere um 1482 verfertigt wurden, so scheint es wahrscheinlich, dass sie von demselben Meister herrühren.

8. Maestro Clemente. Nach P. Pungileoni war dieser ein sehr geschickter Erzgiesser, welcher die sieben Medaillons in Bronze fertigte, wovon sechs mit Thaten des Herzogs Federico und eins mit einer Kreuzabnahme.

III.

Nachrichten über die Maler bis zu Ende des 15. Jahrhunderts, welche in Urbino und der Umgegend beschäftigt waren.

---

1. Giuliano da Rimini. Von ihm befindet sich ein auf Holz gemaltes Crucifix, roh und wahrhaft barbarisch, in der Art des Margheritone, in der Capelle der Arciconfraternità di S. Giovanni decollato zu Urbania (ehedem Castell Durante), wo es in hoher Verehrung steht und wohl nur diesem Umstande seine Erhaltung verdankt. Ausser der Figur des in die Knie zusammengesunkenen und das Haupt neigenden Heilandes, befindet sich oben in einem Rund das Brustbild von Gott Vater, und an den Seitenarmen die der Maria und des Johannes. Es trägt die Inschrift: IVLIANVS. PICTOR. DA. ARIMINO. FECIT. HANNO. MCCCVII.

2. Guido Palmeruzzi scheint der Schule des Giotto anzugehören, oder ihr doch verwandt. Im Stadthaus zu Gubbio malte er im Jahr 1345 a fresco eine Maria mit dem Christkinde, und den heil. Ubaldo und Johannes den Täufer zu den Seiten. Leider hat diese Malerei durch Unachtsamkeit sehr gelitten. (Siehe darüber das Giornale Arcadico XXXII. S. 359 vom Jahr 1826.)

3. Giuliano. Im Buch des Archivs von S. Croce zu Urbino von 1363—1420 liest man:

1366 Oct. Ebbe Giuliano dipentore fior. 25 per depingere nela Fraternità.

1367. A Giuliano depentore per cagione che depense en lo nostro luoco fior. 3.

Vielleicht ist dieser Giuliano derselbe Maler aus Fabriano,

von dem Lanzi laut einer Nachricht im Archiv der Collegiatkirche S. Nicolo zu Fabriano zwei Bilder anführt, wovon das eine bei den Dominicanern, das andere bei den Kapuzinern derselben Stadt war.

Allein keines dieser Gemälde ist mehr vorhanden; so wie auch der Hauptaltar der Kirche S. Francesco in Urbino vom Jahr 1391, dessen Meister aber unbekannt, zu Grunde gegangen ist.

4. Antonio Alberti da Ferrara lebte längere Zeit in Urbino und malte zu Anfang des 15. Jahrhunderts in der Franciscanerkirche daselbst; diese Malereien sind aber alle untergegangen. Erhalten hat sich noch das Bruchstück eines Altars im Spitzbogenstyl, mit einer Madonna und Heiligen in der Sacristei der Kirche S. Bernardina (ehedem S. Donato) vor Urbino, worauf folgende Inschrift steht: „1439. Antonius de Ferraria. p. —" Bernardino Baldi in einer Handschrift der Bibliothek Albani erwähnt sie folgendermassen: „Antonio da Ferrara, il quale ha dipinto l'ancona che è nel coro de Frati di S. Bernardino, dipingeva nel 1430, quale dipinse le Cappelle de' Signori a S. Francesco." Diese Malerei gibt indessen keinen vortheilhaften Begriff von Antonio's Talent. Er starb vor dem 25. Nov. 1449.

5. Ottaviano di Martino Nelli malte im Jahr 1403 ein köstliches Frescobild in der Kirche S. Maria nuova zu Gubbio, welches in grosser Verehrung steht und mit Glas vor Unbilden geschützt, wohl erhalten ist. Maria sitzt mit einem reich mit Gold verzierten Kleide, das segnende Christuskind auf ihrem Schoose haltend. Vier sie umgebende kleine Engel musiciren, und zwei andere halten den rothen, goldurchwirkten Teppich hinter ihr. Links steht S. Petrus und rechts der h. Abt Antonius, welcher die Donataren, einen Mann mit seiner Frau, Figuren in kleinerem Massstab, der h. Jungfrau anempfiehlt. Im obern Theil der Malerei hält Christus, von einer Glorie von Cherubim umgeben, eine Krone über ihr Haupt. Die zarte Ausführung entspricht der Lieblichkeit der Madonna mit den Engeln und macht die Sage glaublich, dass Meister Ottaviano ein Schüler des berühmten Miniaturmalers Oderigi von Gubbio war, welchen Dante bei seinem Aufenthalt daselbst [1]) hatte kennen lernen und im XI. Gesang seines Purgatoriums folgendermassen verewigte:

1) Nahe am Arco del Dante in Gubbio, am Hause Minelli steht zum Gedächtniss noch folgende Inschrift: HIC MANSIT DANTES

O, diss' io lui, non se' tu Oderisi
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte
Ch' alluminar è chiamata in Parisi?

Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

Ben non sare' io stato si cortese
Mentre ch' io vissi, per lo gran disiò
Dell' eccellenza, ove mio core intese.
Di tal superbia qui si paga il fio.

Seit dem Jahr 1420 lebte Meister Ottaviano Martini in Urbino, wie dieses aus den Acten des Notars Antonio di Gubbio vom 23. April 1420 zu ersehen ist, worin er den „Magnificum Spect. Magistrum Octavianum Martini pictorem de Eugubio habitantem nunc in Civ. Urbini etc." erwähnt. Ferner kommt er auch im Buch der Brüderschaft S. Croce in den Jahren 1424 bis 1433 vor, da er eine Wohnung von ihnen zur Miethe hatte.

6. Lorenzo und Jacobo di San Severino führten im Jahr 1416 gemeinschaftlich die Frescomalereien im Oratorium von S. Giovanni Battista zu Urbino aus, welche theilweis noch gut erhalten sind. Die Hauptwand mit der Kreuzigung Christi, zeigt in Maria und den bei ihr klagenden Frauen einzelne Schönheiten, aber auch manche Verzerrung übertriebenen Affects und übel verstandener Verkürzungen. In der Predigt Johannis und der Taufe Christi, zwei kleinern Bildern, sind viele lebendig aufgefasste Portraite angebracht, wahrscheinlich Bürger der Stadt. Die Zeichnung des Nackten ist, wie sich aus jener Zeit nicht anders erwarten lässt, sehr ungeschickt und die Färbung öfters hart und bunt. Indessen sind die verschiedenen Bilder aus dem Leben des Heiligen unter sich sehr ungleich; so dass z. B. die Geburt Johannes des Täufers und die Taufe Christi noch mehr der Art des 14. Jahrhunderts angehören und von dem ältern Bruder sein dürften, der aber offenbar mehr Talent als der jüngere besass, dessen Bilder, wie die Predigt Johannis, schon etwas von einer spätern Entwicklungsperiode zeigen. Die Malereien haben folgende Inschrift: ANNO. DOMINI. MCCCCXVI. DE XVIII. ALEGHIERIVS PORTA ET CARMINA SCRIPSIT. FEDERICVS FALCVTIAS VIRTVTI ET POSTERITATI POSVIT. In des Falcutio Landhaus soll Dante zwei Gesänge seiner Divina Comedia geschrieben haben.

IVLII. LAVRENTIVS. DE. SANTO. SEVERINO. ET. IACOBVS. FRATER. EIVS. HOC. OPVS. FECERVNT.

Dass Lorenzo der vorzüglichere unter den Brüdern war, ergibt sich gleichfalls aus einem Altarblatt in der Sacristei der Kirche S. Lucia zu Fabriano mit der Inschrift: LAVRENTIVS. IL. SEVERINAS. PINXIT. Auf Goldgrund ist hier eine Madonna mit dem Christkind auf dem Schoose dargestellt, welches der vor ihr knienden h. Katharina von Siena einen Ring an den Finger steckt. Hinter ihr steht bewundernd der h. Dominicus und rechts der h. Bischof Antonius von Florenz, mit dem bei ihm knienden seeligen Constanzo. Diese himmlische Scene umgibt nach oben ein Chor musicirender Englein, während auf den Stufen des Thrones einige Früchte als Symbole irdischer Freuden liegen. Die dunkel umrissenen Conturen sind zwar nicht immer correct in der Zeichnung, noch ausgebildet und schön in der Form, allein die Charaktere voll Ausdruck und lebendig, daher ansprechend.

Eine Arbeit der Brüder San Severino dürften auch die Frescomalereien in der Seitencapelle, oder vielmehr der alten Kirche S. Nicolò da Tolentino in Tolentino sein, worin die Geschichte des hochverehrten Heiligen [1]) dargestellt ist. Leider haben diese Malereien sehr gelitten und sind übermalt; nur die Evangelisten und die vier Kirchenväter im Gewölbe sind einigermassen erhalten. Da indessen bis jetzt noch keine Aufschluss gebende Documente darüber bekannt sind, so soll diese Angabe nur als eine Vermuthung ausgesprochen sein, die sich auf eine gewisse Übereinstimmung mit den Malereien im Oratorium zu Urbino stützt.

7. Gentile da Fabriano malte zu Anfang bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts wie in Venedig, Florenz und Rom, so auch mehreres im Urbinischen, namentlich in

1) Der marmorne Altar über dem Grab des heiligen Nicolo da Tolentino ist hohl und hat an entgegengesetzten Enden weite runde Öffnungen; durch diese kriechen die Landleute in denselben und legen sich öfters zu drei und vier neben und aufeinander der Länge nach hinein und verrichten Gebete, wodurch sie sich mit Gott ausgesöhnt glauben, und kommen so getröstet am andern Ende wieder heraus. Das ist eine jener mönchischen Anstalten des Mittelalters. Aber wer dürfte behaupten, dass sie nie einer menschlichen Seele zum Heil gereichte? und wer berechtigt sein sie abzuschaffen, ohne eine bessere Form zu bieten, an welche der reuige Sünder sich halten und durch die er sich erbauen kann. Das irdische Dasein ist eine Form und der darin lebende Mensch bedarf der Formen, wie in den geringsten, so in den höchsten Angelegenheiten.

Gubbio und der Mark Ancona, wie Vasari und Andere berichten; allein nur geringe Fragmente haben sich von seinen Bildern bis auf unsere Tage erhalten, so gross auch ihr Ruhm in früheren Zeiten gewesen. Von dem berühmten Altar der Romita in Val di Sasso bei Fabriano wurde erst unter der französischen Herrschaft das Hauptbild mit einer Madonna nach Mailand gebracht, während vier Seitenbilder mit einem Johannes dem Täufer und einigen heiligen Franciscanern sich im Besitz des Grafen Rosei zu Fabriano befinden; diese vier Tafeln sind indessen nicht von der Schönheit wie die Anbetung der Könige in der florentiner Akademie. Das fünfte Bild, ein Altar mit einem Christus am Kreuz, wurde an einen Griechen in Ancona verkauft. Nach einer andern Nachricht stellte indessen das Altarblatt in der Romita eine Krönung Mariä vor, umgeben von dem h. Hieronymus, Franciscus, Dominicus und der Magdalena. (Siehe darüber Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della marca di Ancona del Marchese Amico Ricci. Macerata 1834. I. p. 145. u. 152.)

Ein Bild der Krönung Mariä, die von vielen Engeln umgeben, auf Goldgrund, so wie ein anderes mit dem h. Franciscus, der die Wundenmale empfängt, die Rückseite des ersteren bildend, war ehedem in Fabriano in hoher Verehrung und wurde bei Festen in Procession herumgetragen. Jetzt ist es in der Casa Bufera dieser Stadt.

Diese Angaben müssen hier genügen, da nur solche Werke des Meisters angeführt werden sollen, welche sich in der Umgegend von Urbino befanden und von Giovanni Santi und Rafael wahrscheinlich studirt wurden.

So werden hier auch noch viele Maler übergangen, deren Namen in alten Büchern und Acten von den Jahren 1421 bis 1479 erwähnt, aber sonst unbekannt sind und deren Werke zu Grunde gegangen. Siehe hierüber P. L. Pungileoni's Elogio storico di Giovanni Santi p. 47 — 51.

8. Meister Justus von Gent. In welchem Jahr dieser Schüler der van Eyck nach Urbino gekommen, ist nicht genau anzugeben; gewiss ist, dass ihm von der Brüderschaft del Corpo di Cristo die für sie gefertigte Altartafel, wozu schon seit 1465 Beiträge einliefen, im Jahr 1474 mit 300 Gulden bezahlt wurde. Folgende Nachrichten darüber sind im Buch B der Brüderschaft verzeichnet:

Bl. 4: 1465 Marzo 31. Giovanne de Luca altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol 22 della promessa che fece per la tavola.

Bl. 33: 1468. Tre partite pagate per l'elemosina promessa per la tavola a conto di Battisto (di Maestro Agostino Santucci Medico.)

Bl. 75: 1474 Marzo 7. Fiorini 15 d'oro dati dal Conte Federico per aiuto della spesa della tavola a Guido di Mengaccio per la fraternità.

Bl. 73: 1474 Ottobre 25. Fiorini 40 e bologn. 33⅓ Spesi in pezzi 4700 d'oro battuto per la tavola. (Für die Vergoldung des Rahmens.)

A dì d°. Fiorini 300. . . . A Mtro Giusto da Guanto depintore per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per depingere la tavola della Fraternità.

Bl. 74. Rückseite: — A dì d°. Fiorini 250 d'oro, li d. sono per tanti che Guido di Mengaccio ha dato contanti a Mtro Giusto da Guanto depintore per la promessa gli fu fatta per dipingere la tavola. Avemone el queto per mano di Ser Francesco di Pietro da Spelle, et anche è accesa la scripta tra noi e Mtro Giusto, et è in mano di Giohanni di Luca perchè non fece el dovere, e da noi fo intieramente pagato a conto di Guido in questo a Carte 73. Lire 600.

Das Altarblatt befindet sich nun, nachdem die Kirche der Brüderschaft eingegangen ist, in der Stiftskirche S. Agata zu Urbino, und stellt das Abendmal vor; Christus vor dem Tische in etwas stark vorschreitender Stellung, theilt den um ihn herumknienden Aposteln die Hostie aus, während Johannes den Wein bringt, und auch noch zwei Engel dienend dabei stehen. In dem einer Kirche ähnlichen Saal stehen noch Herzog Federico mit zwei Personen des Gefolges, und ein Mann mit einem Bund auf dem Kopf, der gleichfalls Portrait zu sein scheint, tritt zu ihm heran. Nach Baldi ist es das Bildniss des Gesandten [1]), welchen Ussun Cassan Schach von Persien an die europäischen Fürsten sendete, um sie gegen Mohamet II zu vereinigen, und der auch zu jener Zeit (1474) an den Hof zu Urbino kam, welches Ereigniss der Herzog Federico in diesem Bilde verewigt wissen wollte. Die Anordnung der Composition ist ausgezeichnet schön, in grossen Massen gehalten und malerisch reich in den Motiven; auch die Charaktere der Köpfe sind von grosser Schönheit und Würde, nur die Stel-

1) Er hiess Catherino Zéno aus Venedig, und wurde im Jahr 1472 von dieser Republik an den Sophi Ussun Cassan in einer politischen Mission gesendet. Bei seiner Rückkehr 1474 benutzte ihn letzterer als Gesandter bei den christlichen Höfen. (Siehe Sismondi Histoire des republiques Italiennes X p. 375.)

lung des zu lebhaft vortretenden Christus ist störend. Die Zeichnung, besonders der Hände ist ausgezeichnet; die Färbung kräftig, aber klar, und mit der des Hugo van der Goes in den Bildern zu Florenz und in denen des Prinzen von Oranien zu Brüssel oder in dem Täufer Johannes zu Schleisheim übereinstimmend, nur in den Schatten der Carnation etwas bräunlicher nach Art der van Eyck. Dieses herrliche, etwa 10 Fuss im Quadrat grosse Bild ist im Ganzen noch gut erhalten und scheint nur durch zu grosse Trockenheit etwas gelitten zu haben. Die Figuren haben etwa $^2/_3$ Lebensgrösse. Ehedem war es noch durch eine Predelle mit einigen Wundern des Sacraments geziert. Dieses erhellt aus der im Archiv der Brüderschaft del Corpo di Cristo befindlichen „Descrizione della antica Chiesa fatta d'ordine del Sig. D. Lattanzio Valentini Priore, e di tutta la sua suppelletile," wo es das Bild betreffend heisst: „Il quadro dell' altar maggiore è dei primi che si dipingessero a olio in tavola rappresentante la Cena degli Apostoli è di mano di Giusto Todesco pittore habitante in Urbino al tempo del Duca Federico Monfeltrio, la cui effigie in esso è dipinta, ed anche dell' istesso Pittore, e d'altri. L'ornamento è di legno indorato antico con la base in cui si vedono alcuni miracoli del SS. Sacramento."

Justus von Gent malte auch eine Kirchenfahne für die Brüderschaft, und wie aus einer Notiz im Buch B der Brüderschaft zu schliessen ist, wahrscheinlich aus Erkenntlichkeit, da nur von einer Leinwand hiezu, aber von keiner Bezahlung wie folgt die Rede ist. Bl. 82: 1475. Giugno 5. . . . E più tela a Mtro Giusto depentore che diceva voler fare un insegna bella per la fraternità. Sowohl von der Fahne, als von obiger Altarstaffel sind alle weitere Nachrichten verloren gegangen.

Obgleich nicht zu erweisen ist, dass der Aufenthalt eines so grossen Meisters wie Justus von Gent auf die Maler in Urbino einen entschiedenen Einfluss gehabt hat, so haben sich doch einige Bilder erhalten, die sicher von Italienern gemalt, einige Anklänge an die altniederländische Kunst erkennen lassen. Dazu gehören die sechs schmalen Tafeln mit einzelnen Aposteln in Nischen stehend, welche Michel Dolci irrig dem Pietro della Francesca, ein neuerer deutscher Berichterstatter aber (Siehe Museum vom 2. Dec. 1833) einem Schüler der van Eyck zuschreibt. Ferner befindet sich in der Sacristei des Oratoriums S. Giovanni Battista zu Urbino ein sonst gerin-

ges Temperabild der Predigt Johannis, in dem gleichfalls der niederländische Einfluss unverkennbar ist.

9. Paolo Uccello aus Florenz malte für die Brüderschaft des Corpus Domini zu Urbino, wie aus der Notiz im Buch B Bl. 34. zu ersehen ist: — 1468 Agosto 10. Batista di Mtro Agostino Santucci (Medico) Duc. due d'oro a Paulo Uccelli, und so kommt er noch mehrmals vor z. B. Bl. 44: — 1468 Ottob. 31. fiorini tre a Paulo Uccelli e fiorini doi quando tornò da Fiorenza etc. Von seinen Werken in Urbino ist leider nichts mehr vorhanden.

10. Pietro della Francesca aus Borgo di S. Sepolcro wohnte im Jahr 1469 bei Giovanni Santi, wie dieses in oben erwähntem Buch B angegeben ist: Bl. 51. — 1469 Aprile 8. Bolognini 10 dati a Giovanni di Sante da Colbordolo per fare le spese a Mtro Piero del Borgo ch'era venuto a vedere la tavola per farla a conto della Fraternità.

Zu den noch erhaltenen Bildern, welche Pietro della Francesca damals in Urbino ausführte, gehören die schon erwähnten Portraite des Herzogs Federico und seiner Gemalin Battista Sforza, jetzt in der Florentiner Gallerie. Sie bilden ein Dyptichon, dessen innere Seiten die Brustbilder im Profil mit landschaftlichem Hintergrunde zeigen. Auf der Rückseite der Tafel mit dem Bildniss des Herzogs, sitzt dieser, von einer Victoria gekrönt, auf einem Triumphwagen von Pferden gezogen, die Amor geleitet. Dabei stehen folgende lateinische Verse:

Clarus insigni vehitur triumpho,
quem parem summis ducibus perhennis
fama virtutum celebrat decenter
Sceptra tenentem

Auf der Rückseite des Bildnisses der Herzogin sitzt diese gleichfalls auf einem Wagen; vor ihr befinden sich die drei theologischen Tugenden und zwei andere weibliche Gestalten sitzen hinter ihr. Der Wagen wird von zwei Einhörnern, als Symbolen der Reinheit, gezogen und ebenfalls von Amor geleitet. Die dabei stehenden Verse lauten:

Que modum rebus tenuit secundis
Coniugis magni decorata rerum,
Laude gestarum volitat per ora
Cuncta virorum.

In Urbino malte Meister Pietro auch noch eine kleine allegorische Tafel, welche der Sage nach von Herzog Federico in die Sacristei der Cathedrale gestiftet wurde. Darauf ist im

Hintergrund die Geisslung Christi vor Pilatus vorgestellt; im Vordergrund stehen drei junge Männer von Stande als Zuschauer, einer von ihnen zur rechten Seite ist in einen, auf niederländische Art behandelten, reichen Goldbrokat gekleidet. Dabei steht: convenerunt in unum. Es soll eine Satyre auf drei dem Herzog feindlich gesinnte Fürsten sein. Das sehr zart behandelte Bildchen hat noch folgende Inschrift: OPVS PETRI DE BVRGO SCI SEPVLCRI.

Bedeutendere Werke des Meisters findet man noch in Arezzo und in seiner Vaterstadt; da nun Vasari derselben nur oberflächlich erwähnt, soll hier eine genauere Angabe folgen.

Zu seinen Jugendwerken zähle ich den Altar in der Sacristei des Doms in Citta di Borgo di San Sepolcro. Das Mittelbild stellt die Taufe Christi vor, und in den Seitentafeln stehen die Apostel Petrus und Paulus. Noch schmücken andere kleine Figuren die Architektur des Altars, und in der Altarstaffel ist eine Kreuzigung Christi, nebst vier Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers. Es ist ein geringes Werk des Meisters. Nach einer Note in der deutschen Übersetzung des Vasari, wäre nur das Mittelbild von Pietro's, die übrigen Tafeln von anderer Hand und theilweis übermalt.

Besser, obgleich auch noch seiner frühern Zeit angehörend, ist das Altarblatt im Chor der Marienkirche der P. P. Serviti. Es stellt eine Himmelfahrt Mariä vor. Die h. Jungfrau, eine schöne Gestalt von anmuthiger Gesichtsbildung, sitzt weiss gekleidet auf einem Throne von zwei Engelchören umgeben; die Apostel schauen staunend ins Grab. Oben schwebt Christus mit den Patriarchen und den Propheten zu den Seiten. — Einzelne Bilder, ehedem wohl Theile des Altars, sieht man in der Sacristei; nämlich zwei Flügelbilder mit Johannes dem Täufer und S. Antonius, und den Apostel Paulus mit der h. Lucia; oben in zwei Runden die halben Figuren der Verkündigung.

Ausgezeichnet und anerkannt das beste Werk von Pietro ist die grosse Frescomalerei in dem jetzigen Magazin des Monte di Pietà. Christus mit der Siegesfahne aus dem Grabe steigend, ist eine wahrhaft grandiose, würdige Gestalt. Im Vordergrund liegen vier schlafende Wächter, mit viel Verständniss in starken Verkürzungen gezeichnet und modellirt. Die Köpfe sind von einer Wahrheit, die Staunen erregt, wie überhaupt die Behandlung in dieser Malerei als höchst meisterhaft muss anerkannt werden.

Auch im Oratorium des Hospitals in Borgo di S. Sepol-

cro ist ein vorzügliches Bild, eine Madonna del Popolo im Hauptbilde darstellend. Zu den Seiten des ausgebreiteten Mantels der Maria knien links vier Männer, und rechts vier Frauen, alle Portraite. In den andern Abtheilungen des Altarblattes stehen unten der h. Sebastian, Johannes der Täufer, S. Antonius und S. Bernardino. Zu den Seiten sind immer fünf kleinere Füllungen mit stehenden Figuren, oben eine Verkündigung, die übrigen mit einzelnen Heiligen. Über dem Hauptbilde ist noch ein Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, und unten in einer Predella vier kleine Bilder, darstellend: Christus auf dem Oelberg, die Geisslung, die drei Frauen am Grabe und wie Christus der Magdalena erscheint.

Ein hübsches Bild von Pietro della Francesca befindet sich in der Akademie zu Perugia, leider hat es aber sehr gelitten. Maria mit dem Christkinde sitzt auf einem Thron; rechts der h. Franciscus und die h. Elisabeth, links Johannes der Täufer und S. Anton. Der goldne Grund ist teppigartig gehalten. Oben ist die Verkündigung dargestellt.

Aus diesen Werken scheint hervorzugehen, dass Pietro della Francesca den Masaccio studirte, denn nicht nur hat er dessen scharfe Beleuchtung, sondern auch dessen leuchtenden bräunlichen Ton in den Schatten der Carnation und die weisslichen Lichter, welche diesem Meister eigen sind. Des Pietro Gesichtsbildungen haben alle etwas sehr Eigenthümliches, Charakteristisches, was indessen nicht schön zu nennen ist. Eigen behandelte er die Haare, besonders in seinen Bildern a Tempera, die wenig Massen bildend und ungeordnet, gleich länglichen verwirrten Flöckchen das Haupt umgeben. Die Proportionen seiner menschlichen Gestalten sind meistens kurz, in den Gelenken sind sie stark, besonders um die Knöchel der Beine, die manchmal wie geschwollen aussehen. Der Faltenwurf, obgleich immer grossartig, ist etwas bauschig und eckig gebrochen. Die Färbung, im allgemeinen kräftig, ist milder und hat mehr Harmonie als bei den meisten seiner Zeitgenossen. In der Kenntniss der Perspective war er ausgezeichnet; auch schrieb er über sie und Geometrie einen Tractat, welchen die Herzoge von Urbino besassen, wie dieses sein Schüler Luca Pacciolo in seiner „Summa de aritmetica, geometria, proportionalita etc. 1523“ in der Dedication vom Jahr 1494 an den Herzog Guidubaldo von Urbino folgendermassen sagt: „La perspectiva se ben si guarda senza dubbio nulla sarebbe, se questa (la geometria) non si accomodasse. Come al pieno dimostra il monarca alli tempi nostri de la pictura

Pietro di Franceschi nostro terraneo, l'assiduo de la excellenza V. D. casa familiare, per un suo compedioso trattato de l'Arte pictoria, e de la lineare forza in perspectiva compose. È al presente in vostra degnissima biblioteca, appresso l'altra innumerabile moltitudine de volumi in ogni facoltà electi, non immeritamente se ritrova." — Diese Schriften des Pietro, welche schon zu Vasari's Zeiten in Privathänden zu Borgo di San Sepolcro waren, werden nun zum Theil im Hause Marini daselbst sorgfältig aufbewahrt.

Nach diesen Mittheilungen sind die schon in dem Vorwort citirten Angaben des Verfassers der „Italienischen Forschungen" III S. 39, unsern Meister betreffend, zu berichtigen. Aber auch was derselbe Schriftsteller noch weiter bei Gelegenheit der Frescogemälde im Chor der Kirche S. Francesco zu Arezzo sagt, scheint mir eben so ungegründet; er äussert sich nämlich folgendermassen: „Diese Gemälde sind mit Fertigkeit gemalt, doch sehr manierirt. (?) Der schwächliche Geist (?), welcher darin sich ausspricht, kann weder auf Perugino, noch überhaupt auf die damalige Kunstentwicklung eingewirkt haben." — Nun zeigen aber jene Frescobilder selbst jetzt noch in ihrem zum Theil mishandelten Zustande Vorzüge und Schönheiten, wie wir sie nur selten bei den Zeitgenossen unsers Meisters treffen, wie z. B. in den schönen Gestalten der Frauen bei der Findung des Kreuzes; und eine zu jener Zeit ungewöhnliche Kenntniss der Beleuchtung, wie in der schon von Vasari so gerühmten Darstellung der Vision, welche Constantin der Grosse in seinem Zelte schlafend hatte, die so bewundrungswürdig ist, dass ein Entwurf dazu, der sich im Nachlass Lawrence befindet, von W. Y. Ottley in seinem Werk der Facsimile italienischer Zeichnungen, als von Giorgione herrührend, bekannt gemacht wurde. Aus der Schule des Pietro della Francesca sind zwei der ausgezeichnetesten Maler ihrer Zeit hervorgegangen: Luca Signorelli und Melozzo da Forlì. — Dass Meister Pietro noch im Jahr 1494 lebte, also nicht, wie angenommen wird, schon 1484 gestorben, beweist obige Stelle des Fra Luca Pacciolo. Sehr werthvolle Berichtigungen enthält noch die Übersetzung des Vasari von Ludw. Schorn. Stuttgart 1837, und die kürzlich in Florenz erschienene „Vita di Pietro della Francesca pittore del Borgo San Sepolcro, da Giorgio Vasari arrichita di note illustrative."

11. Bartolomeo Coradini, Dominicaner, auch Fra Carnevale genannt, war aus S. Cassiano di Cavallino gebürtig, lebte längere Zeit in Urbino und malte im Jahr 1472

den Hauptaltar für die Kirche S. Bernardino daselbst. Die Madonna mit dem Kinde hielt P. Tommaso für die Bildnisse der Herzogin Battista von Urbino und ihres Söhnchens Guidubaldo, aber ohne hinreichende Gründe. Sicherer scheint, dass dabei mehrere Personen aus der Familie Montefeltro knien. Unter der französischen Herrschaft kam das Bild nach Mailand in die Gemäldesammlung der Brera. — P. Pungileoni S. 54. erwähnt noch eine nun auch abhanden gekommene Tafel, ehedem in S. Maria della Bella, ohne sie näher zu beschreiben. Ferner ersehen wir aus seinen Mittheilungen, dass Bartolomeo schon im Jahr 1456 in Urbino war und noch im Jahr 1484 im Buch G der Brüderschaft erwähnt wird, aber 1488 nicht mehr lebte, da er im Erzpriesterthum durch einen gewissen Baldassarre war ersetzt worden. Nach diesen Angaben sind die des Lanzi zu berichtigen, der ihn schon im Jahr 1478 gestorben glaubt. Hier ist auch noch zu erwähnen, dass Lomazzo in seinem Trattato della pittura p. 407 unsern Carnevale unter diejenigen Künstler zählt, welche vorzüglich schön architektonische Gegenstände gezeichnet haben.

12. Melozzo da Forlì. Von ihm weiss ich nichts weiter mitzutheilen, als was schon durch Vasari, Scanelli und Morelli bekannt ist. Nur mache ich hier darauf aufmerksam, dass im Microcosmo della pittura des Scanelli unser Melozzo da Forlì mit Mantegna genannt wird, zur Unterstützung der Ansicht, dass er mit diesem in enger Verbindung gestanden.

13. Dass es auch einen Maler Marcus Melozzo da Forlì gegeben habe, erhellt aus der Inschrift einer Altartafel in der Franciscanerkirche zu Matelica bei Fabriano. Sie stellt eine auf einem Thron sitzende Maria vor, welche das stehend segnende Christkind auf ihrem Schoose hält; links steht der h. Franciscus, rechts die h. Katharina von Alexandrien; den Hintergrund bildet eine Landschaft. Oben in einem Halbkreis ist Maria, den Leichnam Christi im Schoose haltend, dargestellt, bei ihr befinden sich zwei Frauen, der Evangelist Johannes und der h. Bischof Lodovico. In der Altarstaffel sieht man das Abendmal und einige kleine Darstellungen aus dem Leben obgenannter Heiligen. Inschrift: „Marchus de Melotius foroliviensis faciebat. Al temp. de frate Zorgo Guardiano del MCCCCCI.“ Im allgemeinen ist an diesem braven Bilde der Einfluss der Schule des Giov. Bellini nicht zu verkennen, sowohl in Bezug auf den Faltenwurf als auf das Colorit, ohne dass dieses den Glanz und die Lebhaftigkeit besässe, welche

jener eigen sind. Die Charaktere sind individuell und ernst, aber nicht grossartig.

Wahrscheinlich ist dieser Marcus Melozzo derselbe, welchen Cesare Cittadella in seinem Catalog der Ferrareser Maler und Bildhauer Marco Ambrogio detto Melozzo nennt und mit dem ältern Melozzo verwechselt.

14. Luca Signorelli aus Cortona. Dass er sich schon im Jahr 1484 in Urbino befand, haben wir aus der Zahlung ersehen, die ihm gemacht wurde, als er in Gubbio das Gebäude der Kirche besichtigte. Zehn Jahre darauf treffen wir ihn abermals in Urbino, um zwei kleine Bilder zu einer Fahne für die Kirche von S. Spirito zu malen, welche noch vorhanden sind und die Kreuzigung und die Ausgiessung des heiligen Geistes vorstellen. Das uns darüber erhaltene Document findet sich im Buch der Acten des Notars Simone Vanni, Juni 1494. S. 62, und ist von Pungileoni in seinem „Elogio storico di Giovanni Santi" p. 77 mitgetheilt. Die Gegenstände waren genau angegeben. Die Leinwand erhielt Meister Lucas von der Brüderschaft; der Preis für die Malerei wurde um 20 Floren zu 40 bolognini bedungen, die Zeit der Vollendung auf drei Monate gesetzt.

IV.

Belege über die im Text erwähnten nicht mehr vorhandenen Gemälde von Giovanni Santi, nebst der Angabe einiger andern, die ihm fälschlich zugeschrieben werden.

Tafel des Altars des heiligen Blasius und Vincentius, ehedem in der Cathedrale zu Urbino. — In der Handschrift: Chorographia sive Theatrum Metropoliticum Urbinatense von Antonio Vannucci aus Urbino, im Jahr 1709 geschrieben, in der Bibliothek Albani in Rom: „Metropolitana Ecclesia. Tabulam (S. Blasii) praestans Joannis Sanctii Urbinatis divini Raphaelis genitoris, manus jucundioribus Architectonico ordine distributis ductisque lineis, ingenti studio et vigilantia suis pinniculis coloribus conspersit et ipsam S. Blasii Imaginem formavit, multaque laude et fama propria ac patriae gloria immortali pandidit et S. Basilicam exornavit inter nobiliores tabulas collocata.“ — In einem Catalog der Gemälde und anderer Merkwürdigkeiten in Urbino von dem Advocaten Francesco Maria De Praetis liest man: „Quadri della novata a cornu Evangelii: Il S. Biagio ed il San Vincenzo è di Giovanni Santio padre di Raffaello.“ Auch Michel Dolci in seiner handschriftlichen Guida di Urbino gibt darüber gleichmässigen Bericht, und Tommaso Marelli im Buch seines Berichts vom Jahr 1719 beschreibt das Bild folgendermassen: „Tabella repraesentans Sacrum Praesepe Sanctosque Martyres Blasium et Vincentium, in qua B. Virgo simul cum divino ejus puero coronis argenteis sunt redimiti, est Joannis Sanctis genitoris celebris Raphaelis.“ Ascanio Maffei in seinem im Jahr 1643 der Cathedrale gemachten Besuch schreibt das Bild irrig dem Timoteo Viti zu, und auf

dass es an verschiedenartigen Angaben nicht fehle, so berichtet der Anonyme der Familie Antaldi, dass es von einem nur ihm und der falschen genealogischen Tafel im Palast Albani gekannten Galeazzo Sanzio sei; Lazzari schreibt es einem eben so wenig begründeten Antonio Sanzio zu, indessen gesteht er, dass Einige es auch von Giovanni Santi glauben [1]).

Über das Altarblatt in S. Domenico gibt oben erwähntes Manuscript des Ant. Vannucci vom Jahr 1709 folgende Nachricht: „Ecclesia S. Dominici. Alia mensa S. Thomae Aquinati ascripta et sancta ejus effigie in decenti tabula penicillis suaviter composita, illuminata ab eruditissima Joannis Sanctis Urbinatis manu accurate, lineisque architectonice ductis, non modica sui fama et patriae gloria distributa, et in lucem aperta. Qui filium summum patriae splendorem et divini nomine toto Orbe praedicabilem habere picturae renovatorem meruit." — Pungileoni sagt darüber noch folgendes: dass er nicht wisse, aus welcher Ursache die Besitzer der Tafel sie in mehrere kleine Bildchen geschnitten hätten, um sie in der Sacristei aufzuhängen, obgleich sie mehrere Söhne des Patriarchen Gusmano vorstellten. Ich habe indessen in der Sacristei eben so wenig den geringsten Theil eines Bildes von Giovanni finden, als irgend eine mündliche Auskunft darüber erhalten können. Vielleicht bezieht sich obige Angabe auf eine Nachricht bei Lazzari S. 46, wo es heisst: „In der Sacristei von S. Domenico befinden sich mehrere kleine Bilder auf Holz von Galeazzo Sanzio von Urbino, die einem Altar entnommen wurden." — Eine Nachricht, die vielleicht der falschen genealogischen Tafel ihre Entstehung verdankt, und die wir, wie so manche bei Lazzari, auf sich müssen beruhen lassen.

Über die Tafel für einen Altar in dem Oratorium der Brüderschaft del Corpo di Cristo haben sich folgende Nachrichten erhalten: Der Erzbischof Benedetto Ala bei seinem im Jahr 1612 den Kirchen von Urbino gemachten Besuch, berichtet: „Habet imagines beatissimae Virginis et S. Francisci, Sancti Joannis Baptistae et S. Joannis Evangelistae cum multis imaginibus Angelorum in tela depictis, quae sunt excellentis Artificis et ut fuit dictum depictae a patre excellentis Braphaelis de Urbino, quae imagines sunt inclusae in quodam ornamento ligneo et inaurato, in cujus summitate sunt inscripta haec verba: Angelorum reginae dicata." — Und in der „De-

1) Siehe weiter unten p. 442 die Nachricht eines Altarblattes im Hause Liera.

scrizione della antica Chiesa fatta d'ordine del Sig. D. Lattanzio Valentini Priore, e di tutta la sua suppelletile", im Jahr 1708, ehe die Kirche abgerissen wurde, verfasst, heisst es, unser Bild betreffend: Degli altari laterali due Icone in tela, alla destra di mano del Padre di Raffaelle con Cristo, e la B. Vergine; SS. Giovanni Battista, ed Evangelista, un coro d'Angeli, e S. Antonio da Padova." — Der Verfasser eines handschriftlichen Catalogs der ausgezeichnetsten Gemälde in Urbino, der sich in der Bibliothek Biancalana befindet, erwähnt das Bild folgendermassen: „Al secondo altare v' è una tavola di Gioan-Sanzi; dentro v' è un Cristo a sedere che tiene il mondo in mano e molti SS. et Angeli intorno."

Nachrichten über die Bilder ehedem in S. Francesco. Altar der Familie Galli. Im Buch der Sacristei mit H bezeichnet heisst es: „Altare de SS. Galli. Il suo quadro è di tavola rappresentante la vergine col Bambino, di sopra il Padre Eterno, da un lato S. Cristofaro e S. Caterina, dall' altro S. Girolamo et altri." — In einem Manuscript in der Bibliothek Biancalana, welches Pungileoni aus dem 16. Jahrhundert glaubt (?), wird berichtet: „Il Quadro della Capella de' Signori Galli in tavola è di mano di Vincenzo Sanzi, rappresentante la B. Vergine con S. Onofrio ed altri SS." Ferner in der andern Handschrift in derselben Bibliothek: „Nella Capella de Sig. Galli Rafaele quand'era putto vi designò molte cose." — Nach diesen sich widersprechenden, unzuverlässigen Nachrichten, dürfte das Wahrscheinlichere sein, dass Giovanni die Capelle ausmalte und sein kleiner Rafael ihm dabei behülflich war.

Altar des Pier Antonio Paltroni. Im Buch A der Sacristei von S. Francesco: „Altare S. Michaelis etc. Imagines ligneae . . . . concessum familiae de Paltronis." — Eben so im Buch G p. 11: „Altare detto di S. Michele Arcangelo con figure in tavola antiche." — Im Buch H derselben Kirche: „Pittura in legno con la effigie della B. V. col Bambino S. Gio. Battista S. Francesco et altri Santi e di sotto pitture della Passione di N. S. Altare de' Paltroni." In der Beschreibung offenbar eine Verwechslung mit dem Altarblatt der Familie Buffi, wie aus dem Manuscript in der Bibliothek Biancalana erhellt, wo geschrieben steht: Il Quadro della Capella de' Sigg Paltroni è parimente in tavola rappresentante S. Michele Arcangelo e sotto vi sono li misteri della passione de N. S. Opera di Gio. Sanzi."

In letzterer Handschrift findet sich auch noch, als in der

Franciscanerkirche befindlich, aufgezeichnet: „Sopra la porta di detta chiesa vi è un crocefisso di N. S. Opera da Vincenzo Sanzi.“ — Näheres lässt sich jetzt nicht darüber angeben.

Flügelbilder der ehemaligen Orgel in S. Francesco. In der handschriftlichen Chorographia des Ant. Vannucci vom Jahr 1709 steht darüber folgende Nachricht: „Duae aliae in eodem Choro parique sublimitate ab earum antiquitate ad haec usque tempora pendentes a Joanne Sanctio antedicto nobili certamine picturatae tutabantur Tabulae SS. Assisiatem Franciscum et Bonaventuram Episc. Conf. et Ecclesiae Doctorem Fidelium venerationi Templique apparatui exponentes: nuper inde amotae commodiorique loco aptatae, ut a mortalium oculis rectius frui valeant: exemplar referunt.“ In einem andern Manuscript der Bibliothek Albani in Rom mit Aufschrift „Abbozzamento della Città d'Urbino“ liest man darüber folgendes: „S. Francesco. Si vedono anche nel coro disposti a proporzione quattro quadri di Santi Francescani dipinti da Rafael d'Urbino mentr' era ragazzo, e prima che arivasse alla perfezione che l'opera fatte da lui in Roma e fuori nella gioventù dimostrano; e detti quadri servivano di coperta all' organo antico di detta Chiesa, onde più per il nome che ritengono di lui, che per la pittura sono tenuti cari.“ Noch scheint folgende Stelle aus der Handschrift der Bibliothek Biancalana auf diese Bilder sich zu beziehen: „Nella capella dell' altar maggiore vi sono attaccati al muro in alto due quadri di Raffaello e due altri quadri di Giovanni Santio suo Padre.“ Da derselbe Verfasser unmittelbar vorher die Seitenbilder des Altars Buffi mit dem Engel und Tobias, und dem h. Rochus gleichfalls dem Rafael, statt dem Giovanni Santi zuschreibt, von dem sie doch entschieden herrühren, so erweist er sich als einen unzuverlässigen Bilderkenner, und alle vier dürften wohl vom Vater Giovanni ausgeführte Bilder gewesen sein.

In der Kirche Nunziata extra muros bei Urbino ist ein Madonnenbild, von dem man aber nur die Köpfe der h. Jungfrau und das des Christkindes sehen kann. Sie sind sehr übermalt, dürften aber ursprünglich von Giovanni herrühren. Nach einer dem P. Pungileoni durch den Erzpriester Luca Allegrini mitgetheilten Notiz aus dem vom Erzpriester Joseph Iffinger verfassten Inventarium der Pfarrkirche von Cella di pietra, befand sich daselbst über dem Taufbecken jenes Madonnenbild, das er einem Antonio Sanzio zuschreibt und vom Erzpriester Palma erhalten hatte. Ehedem habe es in der al-

ten Dominicanerkirche in grosser Verehrung gestanden und sei mit grünem Sammt bedeckt gewesen.

Noch unentschieden ist es, ob die Tafel mit der mystischen Vermählung der h. Katharina von Siena in der Dominicanerkirche zu Pesaro dem Giovanni Santi darf zugeschrieben werden; wäre es erwiesen, so müsste das Bild als eins seiner frühsten Jugendwerke betrachtet werden, indem des Meisters Individualität sich noch weniger darin, als in der Heimsuchung zu Fano ausspricht; auch der Faltenwurf ist unbeholfner und den Charakteren fehlt jene Anmuth und Eigenthümlichkeit, die sich sonst in seinen Werken finden. Dagegen sind die Beiwerke, z. B. das braune Erdreich, die krausen Wolken und die felsige Landschaft, so wie auch der allgemeine Eindruck, den das Bild macht, ganz mit des Giovanni Weise übereinstimmend. Neben der Hauptgruppe links stehen Johannes der Täufer und ein h. Dominicaner, rechts der Evangelist Johannes mit dem Thomas von Aquin. Die Figuren haben etwa halbe Lebensgrösse. Vor wenig Jahren ist das Bild von der Famile Macchinelli der Kirche wieder zurückgegeben worden und wird von einigen Kunstliebhabern einem Maler Giuliano Preciuto aus Fano zugeschrieben, allein mit Unrecht, da es von dessen Art sehr verschieden, auch aus einer frühern Kunstepoche ist. Dieses beweist z. B. das Bild des ungläubigen Thomas in der Kirche dieses Apostels zu Fano, mit folgender Inschrift: IVLIAN. PSVTI^{S}. FANL. ORIVNDVS. FACIEBAT. MDXLVI. Es ist ein an und für sich unwichtiges, aber doch noch erträgliches Bild, aus einer schon zur Manier stark hinneigenden Zeit.

Für ein Gemälde von Giovanni hält man auch zuweilen eine Geburt Christi. Der h. Joseph und der h. Blasius stehen auf der einen Seite, und auf der andern der Märtyrer S. Vincentius und S. Pier Damiano. Oben schwebt der h. Geist mit Engel und Cherubimköpfchen umgeben. Das Bild wird im Hause Liera zu Urbino aufbewahrt, gehört aber der Cathedrale jener Stadt, und dürfte dasselbe sein, welches, wie wir zu Anfang dieses Abschnittes gesehen haben, von Ant. Vannucci, Mich. Dolci, Tommaso Marelli, Lazzari u. a. m. als ein Bild von Giovanni in der Cathedrale ist beschrieben worden. Nun ist das Bild aber in Öl, in der Art der Mitte des 16. Jahrhunderts gemalt; und die kniende Jungfrau, welche den Schleier über dem schlafenden Christkinde aufhebt, einer Darstellung Rafael's entnommen, welche im Pariser Museum unter dem Namen „le sommeil de Jésu“ oder „la Vierge au

diadème" bekannt ist. — Was soll man nach solcher Erfahrung von den Nachrichten obiger Schriftsteller halten! Gleichgültig bleibt nun auch die Vermuthung des P. Pungileoni (der jedoch an der Echtheit des Bildes zweifelt), dass es aus der Badia di Pietra Pertusa am Engpass des Furlo stamme.

In dem Hause der Grafen Materozzi Brancaleoni zu Cagli hält man einen h. Franciscus, der ein Crucifix betrachtet, für ein Werk von der Hand des Giovanni; allein es ist in Öl gemalt!

Eben so wenig darf ein Portrait eines Jünglings, im Profil gesehen, im Hause Vincenzo Piccini's zu Urbania mit Bestimmtheit dem Giovanni zugeschrieben werden. Nicht unwahrscheinlich ist indessen die Angabe, dass es den jungen Herzog Guidubaldo von Urbino darstellt, da die reiche rothe Kleidung und die goldne Kette um die Brust jedenfalls einen Jüngling aus fürstlichem Geschlechte bezeichnen, auch die Gesichtsbildung nicht entschieden entgegensteht. Zu viel verlangt aber ist es, wenn man in diesem Portrait das des Rafael erkennen soll, wie Andere wollen.

V.

Auszug aus der Reimchronik des Giovanni Santi.

Die Handschrift in der Vaticanischen Bibliothek unter den Codici Ottoboniani No. 1305 enthält 224 Folio-Blätter von schönem Papier, mit guter Schrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Einige Änderungen mit anderer, schwer zu lesender Schrift auf den ersten Blättern scheinen von Giovanni's eigener Hand. Den Anfang macht eine Zueignung an den Herzog Guidubaldo I von Urbino; dann folgt in neun Capiteln eine Vision oder Einleitung, und darauf beginnt die Lebensbeschreibung des Herzogs Federico von Urbino in 23 Büchern, welche in 3 mal 33 oder 99 Capitel eingetheilt sind. Hier folgen nun einige Proben davon, mit Beibehaltung der im Original befolgten Schreibart.

Epistola de Giohanni de Sante allo Illmo S. Duca Guido Duca de Vrbino.

Se a me fosse possibile, Illustrissimo et excellentissimo Signore mio, cusì facilmente exprimere el concepto del' animo mio nela presentia de tua Illustrissima Signoria, et che quello fusse per sempre noto a qualunque aprira questo mio volume, como io ho depinto in nella mente, certo cum manche parole quinci el dimostraei; ma perche oltra dele altre io fra due extremitade me vegio, l'una delle quale cum molto ardire, l'altra repugnia, forsi ch' è più che non convien se in questo principio a te serro prolixo. Adunque sappi sapientissimo Signore mio, che nissuna cosa a me più gioconda, nè più salutevole pare nel servo, che la dimostratione dela intera et in-

maculata fede verso el suo Signore, la quale non solamente se deve mostrare cum le forze del corpo, ma etiam dio cum le parole et cum la voluntà. Et perchè io so ch' le assai divulgata sententia, che ben ch'bella cosa sia operare per la Republica et per el suo Signore, etiam Dio el ben dire non e turpe, ne vile: Cumciosiache in pace et in guerra l'huomo puote diventare famoso. Dunque io mentre che quello eterno splendore e gloria della nostra etade excellentissimo et famosissimo tuo patre visse, vedendo e sentendo el tuono inextimabile della sua chiara fama, la quale non solamente fu et è conosciuta dalle italliche regione, ma se licito è el dire, che della (di là) dal monte Caucaso la sia discorsa. io del dire l'ardisco et oltra di questo vedendo che quella era abundantissima materia ali famosissimi scriptori: Istorici et Poeti: et che a nissuno parea potere assumere più alto subjecto nel suo comporre: a cio chel divorabil tempo non rodesse l'altissimo splendore delle sue innumerabile virtù: et ch' adessi Compositori ũo o Reciptatori fusse per si ampla et excellente materia, oltra delloro doctrina eterna laude: si como quella dello Antiste Campano: Francesco Philelpho, Porcelio et molti altri: et nuovamente li dottissimi et famosissimi homini Christofaro Landino et Sigismondo deli Conti da fulignio, li quali tucti cum loro clarissimo stilo affatigati apresso degl' uomini docti lassano eterna laude delle sue innumerabile virtù. Delle quale cose io si como devotissimo, pigliandone mirabile conforto: da quello in uno momento mi nacque alcun dolore nel core: dicendo: Et perche apresso delli indocti et vulgari non debba anco de si sublime altera fama ritrovarsi? or volgendo per l'ansia mente el nuovo pensiero, al tucto deliberai cum questo non molto consueto stile di terza rima in Istoria volendo li gloriosi gesti del tuo prenominato patre cantare: Et in questo potente desio cum ardentissimo fervore aceso: si etiam Dio per lassare testimonio d'una sincera e fedele servitù possa ch' alquanto questo nuovo appettito comincio a dare luoco ala ragione, gli ochi a me stesso rivolti quando ch' dime me vergognai, pensando cum si frivolecto vasculo volere attengere l'acqua nel clarissimo e surgente fonte: como sono le excelse lode de tanti triumphi e paternal tue glorie. Dove tagliando io el capo a questo troppo alto desio, più teste a quello rinascevano, che nel Lernea Palude alla venenosa Idra, contra la quale non havendo la maza de Hercule, vinto detti principio a quello, che non che a me, ma a qualunque excellentissimo e divino ingegno sarebbe di troppo peso. Pur cum

l'ajuto del Summo Idio, al quale tucte le gratie se debbano referire, l'ho conducta a uno certo fine.

Quatunque per tanti tempi a me sia stata di gravissimo pondo, pero che l'animo mio si como humano, essendo sempre sugetto a varie passione, cumciosia che l'adversa fortuna hai quante per volte [1]) e al bene contraria. Dachè la fortuna divorò el paternal mio nido in fuoco, dove distructa ogni nostra substantia, per quanti amphracti et strabocchevoli precipitij habi conducto mia via, lungo sarebbe a dire. Ma giungendo alla etade chio sarei forsi stato disposto a qualche più utile virtù, da poi molti negotij per guadagnarmi il victo, mi dette alla mirabile arte de pictura, per laquale, oltre la orbita della cura familiare, che nisuna cosa a l'huomo o è de più continuo tormento havendo si excellente peso di sopra, el quale sarebbe grave agli omeri de Atalante et dela cui clarissima arte, non me vergognio essere nominato. Dunque fra tante ansietà essendo cum l'animo suspeso et invilupato, cumciosia che ogni minima cosa vole tucto l'homo: se io non havesse cum quello debito stile tractato si gloriosi gesti a presso de tua Illustrissima Signoria et de tucti gli altri, me sia in qualche parte honeste scusa; non obstante che l'altissima et paternale tua gloria è di tanta et di sublime natura, che da qualunque rozza et inepta lingua narrata sia, pareva mirabile et excellente, ne homo se trova de si basso ingegno, che non sappia et possi dire che el sole più che altre luce risplenda. Dunque Illustrissimo Signore mio, a te rivolgo [2]) queste mie vigilie, dele quale io so ben certo che a pigliare non hai fructo, overo dilecto alcuno: perche l'intellecto tuo vola a cose sì alte, che l'ochio mio non scorgie a mille miglia apresso: ma perche tu intenda et consideri, che se più havesse potuto et saputo, più operato averei, rendendomi certo che se altra gloria di questo consequir non debbo, non manchera questa, ch'io me reputi in singular gratia essere nato e visso fidelissimo servo di uno tanto principe et di suo clarissimo germe. finis.

NB. Das finis ist von der Hand des Verfassers hineingeschrieben, der Text aber fährt noch weiter fort: pero che si come

1) Eigenhändige Randglosse des Verfassers: quasi sempre.

2) Correctur von des Verfassers Hand.
ddico
pregandoti humilmente ryguardi ly gloriosi fatti del tuo famoso padre, e non la basseza del myo scrypt: ornato solo da me dy quella sincere fede che deve un fydeli Servo al suo S.

Platone si gloriava di tre cose, cio essere nato maschio, Atheniese et al tempo — hier hört im Original das Blatt auf, und das folgende, welches das Ende des Satzes enthielt, ist herausgenommen, da der Verfasser den Schluss abkürzte.

Preambulo quasi prologo in nel quale se tracta una visione in sonio, acomodato molto a l'opera sequente.

Capitulo I.

Eran per mondo gia le verdi fronde
impallidite: et spenti im parte i fiori
per piani et monti: et le christalliche onde
Delli alti fiumi extiva: quando rydente amore
più assai chalor chel sol nel Taur alberga
strugea cum fiamme el mio infelice core
Et qual armento sotto l'aspra verga
d'un fier pastor: più che humil io n'andava
dicendo el ciel vuol che mio ben disperga.
Cusi dolente quanto più bramava
tornar in liberta stringe a se il laccio
doro di perle che el mio cor ligava,
E in un momento allor divenia un ghiaccio
et hor divengo un marmo: hai cruda sorte
che a l'huom che vertu brama adduce inpaccio.
Se io piagendo ogn'hor chiedea la morte
per più dolor m'era el viver concesso
vivendo pur con sur speranze torte
Sempre due morte io vedea d'apresso
l'eterna et temporale el viver saggio
dal mio folle disio tucto depresso.
Cusi de libertà spento in me il raggio
como cului che indarno merce chiama.
al'ombra un giorno d'un fronzuto faggio
Par che sentisse uscyr di rama in rama
una voce sonora: qual me disse:
puoco se pote quel che assai se brama.
La quale entro el mio cor subito fisse
un tal dolor che caddi yvi suppino
e pria che dal cadere mi resentisse

A me dal ciel per mirabil destino
et gratia singulare un sonno opresse
tucti i miei sensi: havendo in sul mattino
n ciel l'aurora cum le chiome spesse
sparte per l'oriente de fin oro
quanto altra volta mai credo havesse.
Ond io vinto dal sonno: per ristoro
degli amorosi miei infiniti guai
in tucto svelto dal mondan lavoro
Par che sentissi lunghi dir, che fai?
che fai: o tu chel tempo ben non spensi
che si mal getta: nol ritrova mai.
Questo parlar tucti miei spirti et sensi
tremar mi fece: et par ch'io mi levassi
coi pensier mei: detti disiri accensi
Movendo un tempo i mal mie spesi passi
per le fresche herbe: lacrimando et stanco
per altissimi scogli, arridi sassi,
Tucthor tenendo sopra el destro fianco
el mio sentier: guardando quel suave
che più volto mi fe pallido et bianco
Et benche a me paresse l'andar grave
purre el disio de prendere altra vita,
como chi entra in mare in salda nave
Pronto ne andava cum la mente ardita
per gli altissimi scogli senza fronde
ove io non viddi alcun herba fiorita
Ne surger fresche, chiare o limpide onde
ma sol di sangue rivi scaturire
et intorno ornate le sassose sponde
D'arme lucente et apte da ferire
et far diffesa, e infinite trophei
ond' quasi offrirmi lo acuso ardire,
Ne minor maraviglia i spirti miei
presero allor che fe Jasonne arrando
Avido a quel che ne fu boni et rei
Et di lectitia quasi sfavillando
gli ochi porgea veloci intorno, intorno
cose non mai più viste: ivi mirando
Giungendo tanto apresso un tempio adorno
entro ad un piano d'un teatro in forma
el qual volgea le puncte al mezo giorno

La dove la non cieca amante torma
viddi adorar el fanciul Cithareo,
ne gente che cum otio in piume dorma,
Ma del feroce et furibundo deo
chel quinto giro in ciel volge e governa
el nobil popul fiero indi vedeo.
Questa e la gente quali quasi che eterna
gloria hanno al mondo: per non curar noia
ne ala stagion extiva o quando inverna.
Questa e la gente qual lor summa gioia
posar nel' arme: et in lor fiorir cum gloria
ne mai tal numer penso viddi Troia,
Ma quanta in se ne chiuda ogni historia,
che impregio saglia: intorno al tempio ivi era
chiara per se, o per altrui victoria.
Poi vinti gli ochi miei da magior spera
lassai di riguardar la nobil gente
ne l'arme lampegiante e in vista altera
E nel bel piano al chiar tempio eminente
gli ochi volgendo quel mirando scorsi
non di molto oro, o gemme risplendente.
Ma a quella parte pria che gli ochi torsi
tucto di ferro et viddi hedificato
ondeo allor del suo factor m' acorsi.
Bramando a quel anco essermi acostato
demmi la gente intorno alcun spavento
de tanto alteza ognun vedea ornato.
Ma pur cum passo pauroso e lento
como chi novello entra alle gran corte
che ogni gran vista perche l' habi spento,
Cusi feci io fral popul sagio e forte
tucthor più assicurando el mio camino,
speranza havendo ancor de più altra sorte.
Et ecco intanto un chiar ragio divino
giunger negli ochi miei cum splendor tanto,
che quasi i sui: indi al cascar suppino.
Ma poi chio me riebbe e al tempio sancto
de nuovo gli ochi volti el divin sole
mancise: io cum la man me feci manto,
Non altramenti dache l'huom pur vole
scorger del sol la sua circumferenza
percui se abaglia el suo fronte gli dole

Essendo vincto da magior potenza.
ma poi che molto e molto io me sforzai
con van poter a tal divina essenza,
Quasi che meco dentro io me sdegnai
e i passi volsi per tornarmi a drieto
et in tal pentir un de lucenti rai
M'ancist allor cum un valor si lieto
chiaro et suave: che mi fe possente
al remirarci li senza divieto.
E allor cognobbi qual l'humana mente
quanto vie più se affanna al speculare
l'opera de Dio ne intende meno o niente,
Se quella per sua gratia singulare
non selli abassa: et se alcun più ne vede
opera e de Dio e non mortale affare.
Adunque quel che più che gli altri excede
di cotal gratia in terra non si exalti,
perche di sopra ogni gran ben procede
Et rendin gratia a Dio quelli ingegni alti
d'ogni lor gloria per chei solo e quello
che ne fa illustri et chiar vie più ch' smalti.
Adunque de splendor si alto e bello
facto negli ochi forte a remirarlo
più che mai lieto io mi rivolsi ad ello,
E per poter pur attento contemplarlo
verso el tempio m' andai cum passo ardito
ma più l'ardir me manca qual più parlo,
Perche l'ingegnio mio basso e finito
non e possente a scriver quelle cose
che han l'essere el valor più che infinito.
Adunque o sancte et sacre luminose
vergine di Parnasso, o chiaro Apollo
splendido Dio de l'opre gloriose
Eccomi avante a voi cum l'humil collo
se una sintilla in me del valor vostro
me intendon quel, che per me dir non sollo
E chio più bramo che di gemme o dostro
scetro, corona, o pompa signorile,
perche non è li el fin del sperar nostro.
Et s' io ben nacqui al mondo in pianta humile
mostraro haver merze de tal vallore
più che non pare a d'altrui del gentile,

Nè sdegnarete qui lo attento ardore
chio habbia nel chiar stil della pictura,
perche ancor lei da voi merta alto honore.
Anzi me par sia simil de natura:
nè sì el pennel della penna è diforme
che in cio bisogni variata cura.
Svegliate adunque el mio ingegno che dorme
e fate sì, che l'alta visione
a qual qui lege de sua altera informe
Et quelle accerbe inutil passione
a quale un tempo io son stato sugetto
sien sottoposte alquanto alla ragione
mentre che sfogho qui l' alto concepto.

Nach diesem Eingang bildet Giovanni in seiner Phantasie einen reichen Tempel, zu dem er von übernatürlichem Glanz geleitet wird, und der ihm kurz vor der Zeit erscheint, als er wieder in die Dunkelheit der Nacht zurücksinkt, so dass er einzig in seine eigene Gedanken beschlossen, in Trübsinn verfällt. Daraus erwacht, erzählt er von vielen grossen, wundervollen Dingen, die er im Tempel gesehen, und worin nicht zu verkennen ist, dass er den Tempel der Sonne in den Metamorphosen Ovid's nachgeahmt. Indessen gibt er auch von dem Seinigen dazu, wie er denn in folgender Stelle ganz als Maler seiner Zeit erscheint:

Io vidi scudo d'un bel lauro cinto
in alto posto qual di vincitore
avente in mezzo a bei color dipinto
il fero angel di Giove in campo d'oro.

Gleich dem Dante, welcher den Schatten Virgil's anruft, fleht Giovanni zum Schatten Plutarch's, dass er ihm als Führer diene, um ihn die wichtigsten Gegenstände unterscheiden zu helfen und ihn die Seelen jener Griechen und Römer kennen zu lehren, deren Leben er beschrieben habe. Nachdem dieses geschehen, redet er mit den grossen Männern des Mittelalters, sodann mit den Vorfahren der Herzoge von Urbino, und endlich mit verschiedenen Göttern, als Phöbus, Jupiter und Mars, worunter er allegorisch einige Personen seiner Zeit beschreibt. Damit schliesst das neunte oder letzte Capitel den Vision.

Zur Probe stehe hier noch eine Unterredung zwischer

Santi und Plutarch, als dieser noch von ihm unerkannte Geist, dessen Ehrfurcht erregende Geberde und Miene ihn zur Bewundrung hinreissen, folgendermassen zu ihm spricht:

Giovin, cosi colle tue luci affissi
le genti nuove e l'alta meraviglia
cui meditando in dotte carte io scrissi,
Che stupore gia in mente me ne piglia:
ma ben vorrei saper per qual via sei
venuto a contemplar l'alta famiglia.
Ed io a lui: per grazia degli dei
il modo io non so dirti; ma non prima
da te fur vinti tutti i sensi miei,
Che alzai mia bassa speme in alta cima
sino all' obbietto, che mi vidi avante,
e sol riposi in ello ogni mia stima.
Ma quei persone, che di glorie tante
degne quì vanno in lor virtù celeste,
dì, che son; chi ti onoran tutte quante?
E tu, Signor, che tal bontà mi preste
degnati contentar quel ch' ho in disio
se le dimande mie son pure e oneste
Dimmi qual sei; chè gia'l mondo in oblio
per te ripongo: si d'amore acceso
hai colla tua virtute il senno mio:
E se del farlo non andassi offeso
seguir tua gloria e lo tuo sommo bene
vorrei, ma il ciel m'ha carco di tal peso.
Ed egli a me: la tua divota speme
merita quel conforto, ond' hai sinora
pregato sì, che dartel si conviene.
Io nacqui in Grecia, ed ella se ne onora.
a maestro mi tenne il buon Trajano
che di sua vita il mondo anco innamora.
Plutarco fu il mio nome, e questa mano
stette gran tempo sopra que' papiri
che narrano del greco e del romano.

Folgende Verse aus dem vierten Capitel der Vision geben einen Begriff von des Giovanni historischen Kenntnissen.

Io viddi Federico Barbarossa
che al Papa perdonar ancora se pente.

Vedi qui l'altro chiar spirto divino
magnanimo costante e liberale
che hebbe nei cori humani tanto dominio
Non so se Italia alcun mai hebbe equale.
egli è el re Alphonso el quale doppo la morte
in chiara fama ognihor più asiende el sale.
Francesco Carmignola et per man tiene
Gatta Mellata, el quale si vede ancora
a Padua de bronzo ad altrui spene.

Das erste Buch des Lebens und der Thaten Herzogs Federico von Urbino hat folgende Aufschrift:

Principio del' opera composta da Giohanni de Sante pictore: nela quale se contiene la vita e gesti de lo III° et invictissimo pricipe Federico feretano, Duca de Urbino.

Es enthält fünf Capitel, von denen das erste anfängt:

Se mai per alcun tempo basso ingegno
nel dar principio a gloriosa impresa
tremo or tremo io, et son de timor pregno.

Ein Bericht über die Grafen, dann Herzoge aus dem Hause Montefeltro ist dessen Inhalt. In den folgenden Capiteln wird die erste Waffenthat Federico's mit Niccolo Piccinino beschrieben und wie er Monte Locho erobert.

Buch II, Capitel 6—11 beschreibt seine Fehden in der Mark Ancona, den Tod des Herzogs Oddantonio und wie Federico Herr von Urbino wird. Sodann die weitern Begebenheiten, namentlich den Aufruhr in der Mark und Federico's Krieg mit Papst Eugen IV. Das Ende des neunten Capitels schliesst mit der Erzählung eines männlich edeln Benehmens des Herzogs Francesco Sforza von Mailand, die wir hier mittheilen:

Ma poi che cum victoria se condusse
Francesco Sforza al sito tanto forte
ciescun de suoi indricto ricondusse,
Benche Guidaccio dentro a cotal porte
volea per forza entrar. Francesco el chiama,
cum propria man mi posso dar la morte.

Dice a Guidaccio: or bastine la fama
de haver urtato el doppio che siam noi,
torniam cum questa gloriosa rama
perche el pentirse non è bel da poi.

Buch III, Capitel 12—14 handelt von dem Krieg in Toscana für den König Alfonso von Neapel; und des Grafen Federico Benehmen mit den Florentinern.

Buch IV, Capitel 15—18 berichtet sein Benehmen mit dem König Alfonso, und den Krieg in Toscana zur Zeit des Ferdinando Herzogs von Calabrien.

Buch V, Cap. 19—20 beschreibt den Krieg zwischen Sigismondo Malatesta mit dem Grafen Federico und die Ankunft des Grafen Jacobo Piccinino.

Buch VI, Cap. 21—26 enthält den Anfang der verschiedenen Kriege im Königreich Neapel zur Zeit des Herzogs Giovanni gegen den König Ferdinando.

Buch VII, Cap. 27—28 berichtet die mannigfachen Empörungen in den Städten und den Castellen in vorerwähntem Krieg des Königreichs.

Buch VIII, Cap. 29—31 beschreibt die Eroberung vieler Castelle in demselben Kriege, und die berühmte Belagerung von Castelluccio und wie die Anführer aus den Abruzzen kommen, ihn zu befreien.

Buch IX, Cap. 32—36 enthält die Beschreibung der Niederlage, welche der Graf von Urbino dem Herrn Sigismondo bei Sinigaglia bereitete. Giovanni Santi aus seinem gewöhnlichen Gang sich herausreissend, schildert hier sehr lebendig die Schlacht zu Monteluro, so wie die Flucht der Leute des Pandolfo und den Zorn des Gismondo Malatesta, welcher mit verhängten Zügeln kaum der Gefahr gefangen zu werden entrann und die Sterne und den Muth des gehassten Federico, wie in einer wahren Raserei verflucht. Hier eine Probe, wie Giovanni das wilde Schlachtgewühl dargestellt hat:

Stridori, suono d'arme, alto gridare
l'impeto de' cavai, l'urtarsi insieme
parea che'l ciel volessin spaventare.
V'ha chi sozzopra in terra ulula e geme,
V'ha rapimento d'aste e di tamburi,
V'ha chi conforta, chi ardisco, chi teme.

L'aere, di nembi pien' carichi e scuri
pianger parea lo doloroso strazio,
e i fieri assalti sanguinosi e duri.

Buch X, Cap. 37—38 beschreibt den Untergang des Sigismondo Malatesta; den Zug des Papstes Pius II nach Ancona, seinen Tod, und die Erhebung Paul's II. auf den päpstlichen Stuhl; sodann den Krieg von Cesena.

Buch XI, Cap. 39—43 enthält Verschiedenes über Florenz und den Krieg in der Romagna für Bartholomeo da Bergamo.

Buch XII, Cap. 44—52 beschreibt den Krieg und die Belagerung von Rimini für Papst Paul II.

Buch XIII, Cap. 53— 55 berichtet die Empörung von Volterra gegen die Florentiner und wie Federico ihnen zu Hülfe zieht. Der Inhalt eines besondern Capitels ist, wie Battista, die geliebte, erst 26 Jahr alte Gemahlin des Herzogs, plötzlich bis zum Tode erkrankt. Von diesem Capitel sollen um so mehr einige Stellen hier mitgetheilt werden, als jene Fürstin an Talent und Gelehrsamkeit alle ihre Zeitgenossinen übertroffen und öffentlich das Lob eines Gianantonio Campano und eines Bernardo Tasso eingeerntet. In der That muss es reizend gewesen sein, die liebliche, junge Dame von kaum 20 Jahren in Mailand eine so schöne lateinische Anrede an Papst Pius II und andere Fürsten und Gesandten improvisiren zu hören, dass der gelehrte Papst erwiederte, nicht mit gleicher Beredtsamkeit antworten zu können. Aber zu schön für diese Welt, sollte die herrliche Blüthe nicht lange auf Erden verweilen, daher Giovanni Santi klagend ausruft:

Ahi crudel giorno, al mondo maladetto
da dolersene sempre e lacrimare,
che ci furasti onestate e diletto!
O sciagurato dì da biastemare!
o inigua sorte, o maladetto punto,
in che si vide il secolo oscurare!
Io dico adunque como essendo giunto
quel dì, ch' ebbe per noi luce di sera
da terra in ciel fu il nostro bene assunto.
Era Battista d'onestate altera,
di pompa signorile, ed alto ingegno
E di tutte virtù lucente sfera.

Und so fährt er fort die junge Fürstin, welche vielmehr eine Mutter, denn eine Herrin des Landes war, zu preisen

und zu beklagen. Bei der Nachricht von der Gefährlichkeit der Krankheit beurlaubte sich der Herzog von den Florentinern und eilte nach seinem Hofe, wo er seine Battista nur noch ihren Herrn siegreich heimgekehrt zu sehen wünscht, bevor sie zu Gott einginge:

Che con un solo altissimo disio
stava di rivedere il suo Signore
vittorioso, e poi tornare a Dio.

Rührend beschreibt Giovanni nun weiter, wie die Sterbende ihren Gemahl zum letztenmal umarmt und ihm ihr Söhnlein Guidubaldo ans Herz legt, so dass alle Umstehende tief ergriffen in Thränen zerfliessen wollen, als sie ihr letztes Lebewohl empfingen.

Chiuse quel santo, onesto e grave ciglio
rendendo l'alma al ciel divotamente
libra e sciolta dal mondan periglio.

Wahrhaftig nur Ehrfurcht und Liebe konnten Giovanni zu so edelm Ausdruck erheben!

Buch XIV, Capitel 56 u. 57 berichtet über die Bauten, welche der Herzog aufführen liess und über seine Lebensweise in Zeiten des Friedens. Wir entnehmen aus diesen Capiteln folgendes:

Capitel 56.

Poscia che la vertù alta e infinita
del conte i ragi sparse intorno
et d'ogni ben se vidde esser gradita
L'animo havendo de excellentia adorno
consyderava che le sue richeze
la qual crescer vedea di gjorno in gjorno
Fosse vil cosa non in chiar belleze.
del uso human, cum summa libertate
spenderle bene e a gloriose alteze,
Consyderando che l'antiquitate
par degna, pare immensa e amirativa,
a tucta gente et per longinque etate
Nel bello aedificare: e che l'activa
vita non possi più gran cosa fare.
della qual non bisogna che altri scriva

Pero che sempre over gran tempo apare
l'admirando stupore negli ochi avante
di ciascun hom, che cio vol remirare
Ne se suspecta che le gratie sancte
della eloquentia adorni el suo splendore,
como de l'altre cose dette avante.
Ladonde el conte de infinito amore
ardendo a edificare prima in Vrbino
incomminciovi cum suprema core
Non aedifitio humano, anzi divino
d'un gran palazzo, el quale a simil terra
si como lui, è stato un chiar destino.
Pero che quanto el cerchio della terra
gira secondo che ognun parla e dice
più bella cosa a se dentro non serra,
Ne quella antiqua ettade, largitrice
di cotal cosa, gratia, non gia di grandeza.
perche secondo chel se vede e dice,
Gran circuiti e mirabil alteza
presar color, le posse eran magiore
ma pui ragione e altissima belleza
Non fu in altri, benche che el chiar splendore
degli edifitii non sia Campio giro.
ecco se appruova per quel gentil core
De Arthemisia regale, che poi el martiro
che hebbe del suo dilecto e chiar martiro
morendo lui, e lei cum almo miro
Hebbe el suo core in tucto stabilito
di quello eterno el nome col suo fare.
e quindi gli hebbe cum gran spesa ordito
Un chiar sepulcro, el quele se fe chiamare
mausoleo, e cusi tucti poi
da quel se vidder gli altri nominare.
Dove se ben pensando guardian noi
questa, pur troverem denominato
del mondo certo infra i miracul soi,
Che furon sette; et esser elevato
col magisterio, e pel supremo ingegno
sopra tucti altri e di gran nome ornato,
Non Campio giro. Adunque el fece degno
cusi di quel palazzo, che se el conte
del animo suo altero hogi gran segno

Se de cantare, e che in alpestro monte
tanto aedifitio situato sia
e che cum lui tal bolla sia congionte
E cusi pensa ancor la mente mia
che l'alta maraviglia, che è in Egipto,
della Pyramidal van fantasia
Più ne sia hogi et in quel tempo dicto
per la distantia di cotal materia
de che e composta, e cusi trovo scripto.
Or chi reguarda la presenza altera
del admiranda e nobile aedifitio,
che fece el Conte, onde sol ripe vera
Vedera ben, che el glorioso hospitio
e situato in luoco de gran spesa,
e da prender spavento a tanto initio.
Perche, si come altrove, a la distesa
ivi non corro le comoditate
del fabricar: dunque a si alta impresa
Spregiando el Conte ivi ogni extremitade
dette principo al opra tanto immensa;
facendo a se venir d'ogni contrade
Sublimi ingegni; e qualunque huom se pensa
che sia el bisogno a la mirabil opra
a se gli tira, e al opra gli dispensa.
Et l'architecto a tucti gli altri sopra
fu Lutian Lauranna, huomo excellente
che per nome vive, benche morte el cuopra
Qual cum l'ingegnio altissimo e possente
guidava l'opera col parer del Conte,
che accio el parere havea alto e lucente
Quanto altro Signor mai, e le voglie pronte.
e ragione è, che l'optimo architecto
sia quel, che al spendere apre l'aureo fonte.
Et per ornarlo ben d'ogni dilecto
tiro de tucta Italia i più famosi
Intagliator de marmi, et como è decto
Dispenso l'opre: ove quei gloriosi
ingegni affatigarsi cum tal cura
che insiem cum li gran pregi fuor famosi,
Ivi mostrando quanto che natura
possa in tale arte; e poi l'adornamento
ove conviense dala depintura

De tucti quei, che hebber più sentimento
nella sua aetade; e de legniame ancora
non manco parte per suo compimento.
Nel cui chiar magisterio a se in breve hora
hebbe excellenti e gloriosi ingegni.
ma più el vedere assai che legier fora,
E s'io volesse haver qui recitati
a parte a parte i membri ben composti
di tal palazzo et quanti ricchi ornati
Cosa impossibil fora; e ancor postposti
molti altri fatti haver bisogneria
a quel convien che la mia penna acosti.
Ma pur el Conte al alta fantasia
andando cum l' etade ognhora avante
ove ingegno alcun sentia
D'architectura, tutto jubilante
a se el tirava, e quinci fuor si chiari
che ogni grande huom bramava aver errante:
E non volendo lui haver men chari
i luochi di men pregio, ne dar men vante
nel suo murare, e farli in se dispari,
Lassero in tutti luochi; e como quanto
pero via schorro quanto io posso breve
narrando de tal cosa pure alquanto.
Benchè a l'animo suo era assai leve
che in cento e trecento luochi in un sol
murar facea, e in luochi alpestri e greve.
E a tucti v'era si devoto e pronto
che ad alcun più che ad l'altro non manchava
anzi ognhor più haverevi ancora gionto.
Ma più che agli altri semper seguitava
come principal sedia al suo domino
entro d'Vrbino e ornato fabbricava.
E come al uso humano anco al divino
culto ordinò un tempio glorioso,
al qual sua morte fu crudel destino.
Perche col core in ciò desyderoso
sequendo gma et anco havea ordinato
nel suo palazzo al ultimo riposo
Vn tempio tale che haverebbe superato
d'ordin, bellezza e nobile ornamento
qualunque mai fu bene edificato.

El disegno del quale grande è argumento
che lui divoto a cose sancte attese
cum sincera e nobil documento.
Ne perdonando el Conte al altre spese
che in casa volse pascer Intellecto
si como l'ochio e cum le voglie acese
Principiò cum nobile intelecto
Vna Bibliotecha tanta e tale
che ad ogni ingegnio è altissimo dilecto.
E in tucte faculta universale
e vi adunò de libri un numero tanto,
che ogni chiar spirto li puo spiegar tale.
Prima di quel colegio sacro e sancto
Theologi divoti l'opre tucte
coperte e ornate de mirabil manto.
E le scripture possa che constructe
da Philosophi antichi al mondo fuoro
quante hogi se ne trova ivi en reducte,
Le storie tucte, el sacro concistoro
de chiar Poeti, e i nobili Legisti,
Medici molti in ordine decoro,
Po de diverse lingue anco ivi ho visti
Arabi, Greci et venerandi Hebrei
libri diversi de insiem cum gli altri misti,
Gli ornamenti dei quali io non potrei
scriver in parte non che interamente.
e gia più nobil spirti ivi io vedei
Dal stupor vinti. or in queste excellente
opere el Conte menando sua vita,
non era in pace men savio e prudente
Che in guerra fusse, ne ancor men gradita
la fama sua, perche l'otio schiffando
havea la mente ad ogni bene unita,
E cum summa pietade administrando
el stato suo non Signor, ma pietoso
patre de tucti humanamente, e quando
Altri haverebbe al cor dato riposo,
egli era sempre vigilante e desto
così al picol como al più famoso.
Ne mai alcun si doloroso ne mesto
gli andò per gratia lachrimando ai piedi
che col parlar in gratioso gesto

Nol fosse lieto; et mai turbato diedi
riposta ad alcun miser pien di errore.
ne mal contento alcuno a casa riedi
Partendose da lui: e tanto amore
era nei servi suoi, che ognun dicea:
havemo uno human patre, e non Signore.
E la clementia, intorno chel spendea,
d'una gjustitia, mista cum pietade,
cum gran prudentia da lui procedea
e dal chiar fonte della sua bontade.

Capitel 57.

. . . . . piaquelli chiamare
per preceptore quel conosciuto inpria
Maestro Lazaro, huomo singulare
del ordin sacro dei Predicatore,
Theologo gentil como anco apare
Pien d'infinito et excessivo amore
e al opre de Aristotile molto attento
e della sua doctrina un chiar splendore
. . . . . .
. . . . e ancor piacevali sentire
Di quella acuta, altissima sienza
Alciebra, Arithmetica ogni giorno,
in qual divenne un huom pien de excellenza.
Et di ciò el suo Maestro fu lo adorno
d'infinite virtù, chiaro Alamanno
Paulo: al qual hor la mia penna torno
. . . . . .
El quale adunque in tali costumi avolto
le fabriche sue tucte visitando
andava cum benigno e lieto volto
Hor questo, hor quello aperto dimandando
d'ogni loro opera cum iudicio intero.
ne gia qui degio andar dimenticando
Dello admirando suo palazzo altero
nella Città de Ogobio e del quale
non potrei tanto dir . . . . . .

Buch XV, Cap. 58—60 enthält den Zug des Herzogs nach Neapel und die vielen und grossen Ehren, welche ihm daselbst erwiesen wurden. Aus dem 59. Capitel stehe hier folgende Stelle:

Ma l'alegereza mai non è si accesa
ne dolce tanto, qual poi la tristitia.
e cusi l'alma dal timor compresa
Molte volte gli par che sia malitia
la vera bona et optima novella
ne cape in se speranza e gran letitia
E la presteza a quel che ognun favella
togli la fede ancor la nominanza
finche non giunge quel che cio cancella.

Buch XVI, Cap. 61—64. Wie der König Ferdinand nach Rom kommt und der Herzog auch hinzieht. Ferner enthält das 64. Capitel eine Abhandlung von dem doppelten Lebensberuf der Fürsten als Herrscher und Heeranführer.

Buch XVII, Cap. 65—66 berichtet die Begegnung des Grafen Carlo zu Montone mit der Neuigkeit aus Perugia, wohin er sich verfügt, und seinen Zug gegen Siena.

Buch XVIII, Cap. 67—70 erzählt, wie Carlo Manfredi durch seinen Bruder Galeotto aus Faenza vertrieben wurde; dann den Feldzug, den der Herzog zu seinen Gunsten unternahm, und wie er auf dem Heimweg bei S. Marino ein Bein gebrochen.

Buch XIX, Cap. 71—75 handelt vom ersten Jahr des Krieges in Toscana.

Buch XX, Cap. 76—84 berichtet, was im zweiten Jahr des Krieges in Toscana vorfiel. Hier stehe daraus folgende Stelle, welche gleichfalls, wie obige, Aufschluss über des Giovanni Lebensansichten gibt:

Ma sempre l'alma ingrata ordina e fila
contrario merto agli alti beneficij,
e quanti magior son più a bassa e in vila.
E parmi che sia colmo a tucti i vitij
l'ingratitudin, qual de pieta el fonte
secca destrugie e li pietosi offitij.

Buch XXI, Cap. 85—88 handelt von des Herzogs Aufenthalt in Viterbo und von der Würde des Huts und des Schwerts. Sodann von dem Einfall der Türken in Apulien.

Buch XXII, Cap. 89—95 enthält den Krieg der Venetianer gegen den Herzog von Ferrara, Ercule d' Este, und wie der Graf Geronimo zuvor nach Venedig geht. Ferner enthält das 91. Capitel, bei Gelegenheit der Reise des Herzogs von Urbino nach Mailand, einen Bericht über die Malerkunst und ihre Meister. Ich theile es hier seiner ganzen Länge nach mit.

Cap. 91. Dela partita del Duca da Urbino per andare a Milano, e una disputa dela pittura.

Havendo el Duca stabilito in tucto
andar dove tornar lui non dovea,
sendo hogi mai al ultimo riducto
Dela sua vita in ordine se mettea,
como se convenia al grado in cui
vivendo ognhora più alto vasc̃edea
Menando in compagna fedel de lui
oltra la sua solitta famiglia
e Conti e Cavalier compagni suij
Homin de ingegno e pien de maraviglia,
Philosophi, Theologi, e Legisti,
Astronomi et Architetti in tanti miglia.
El giorno poi San Giorgio havendo visti
e celebrati li funebri offitij
pei fratei suoi essendo afflicti e tristi
De tal partita cum si scuri inditij,
li Ciptadin fidel cum gli ochi pregni
di lachrime e suspiri senza alcun vitij
El riguardavan drieto, como indegni
d'un tanto bon Signore e vero padre
che gli facea parer fra gli altri degni.
El acompagnato dal fedel suo fradre
Octaviano e dal suo dolce figlio
Guido e da gente in habito legiadre,
Essendo alamol cum pietoso ciglio
rivolto el fratel car pietosamente
quasi indovin del suo vital periglio,

Inprima el figliuol suo col cor ardente
li racomanda e poi gl'amici tucti
et ello in vista afflicto assai dolente
Da suspir vinto e da gran pianti, e tucti
rispondere non li puote e cusi ognuno
se parte, essendo in l'alpe gia conducti
Dei fiorentin gran genti. et ivi ognuno
cum riverentia lieta el circumdando
insino al Borgo andar dove el comuno
Cum alte voce e gran festa cantando,
venneli incontra el Ciptadin famoso
Lorenzo deli Medici scontrando
Che da Fiorenza dove è el suo riposo
insino al Borgo ad honorarlo venne
Alegro invista altero e vigoroso.
De Siena Anton Bellanti non se tenne
che nol venisse a riscontrar si come
amico suo fedel, sagio e solemne.
Et in Val d'Arno cum sue bianch' chiome
havendol riscontrato el Duca i disse,
Antonio mio le inique e crudel some
Dela tua patria infra discordie e risse
per che fugir le posse: et evitare
e che le tue richeze ancor stien fisse,
Piacciati a Urbin per alcun tempo andare,
però ch' io vegio Siena in gran tumulto
e sotto sopra quel stato voltare
Ogni momento et ogni vile insulto
poi che i raformator son richiamati
tien contro a te cum provedere occulto.
Ma se ad Urbin ne vai, tuoi civi ingrati
di gratia chiameranti e più ch' mai
sarai tuoi facti in la Cipta exaltati.
El che non fece Antonio, onde gran guai
in breve gli segui, e so che inteso
della sua morte si innocente l'hai.
Questo e poi el fin che se ha del prender peso
o incarco de republica e al comuno
esser col pecto di gran fede acceso.
Hai quanto e meglio el starse senza alcuno
honore o grado in simile ciptade
privatamente, che essere importuno

Di offitij e dignita: perche el se cade
d'alta quiete et viver dolce e lieto
o a morte vile o in gran calamitade.
Pero che sempre el populo e assueto
como uno e grande in lui nol sopportare
e sia s'el sa iustissimo e discreto.
Si como advenne a questo singulare
e degno antico ciptadin di Siena
per merto de sua fede e di ben fare.
El Duca adunque el qual fortuna el mena
verso la morte possa che a Fiorenza
giunse cum faccia più che mai serena
Cum quanto honore e qual magnificenza
fusse ivi recevuto et honorato
descriverlo hora io prendo difidenza.
Essendo Piaze e strade et ogni altro lato
di popul piene: a remirar quel sagio
antico Capitan tanto honorato.
Dicendo mentre questo altero ragio
di Marte vive, e sia dallato nostro,
damno Fiorenza haveri non puole o oltragio.
La Signoria del suo altiero chiostro
smontando venne insino fuor dela porta,
ad honorarlo, como el ver te mostro.
Ala qual poi cum mente sagia e acorta
parlo del stato propio e dela guerra
e quanto al facto la presteza importa.
Di poi partendo de si nobil terra
verso Faenza, prende el suo sentiero
Ai quanti gran pensieri entro al cor serra.
Hor li Venitiani, che el gran mistiero
de tale andata van consyderando
opposita per linea allor pensiero
Cum ogni spesa van sollicitando
de Sancto Severino el gran Roberto
con quale insieme l'impresa disputando.
Perche ogni bon concepto sia deserto
del Duca per la lega, e disturbarlo
del andar a Milano, dove el suo merto
Potea quel stato in tucto rintegrarlo.
el che essendo invan l'impresa, fanno
incontra el Duca Hercul per disfarlo.

Pero secretamente ordin danno
fare una fascinata per passare
a Figaruolo e i luochi che ivi stanno.
Cusì facendo el tristo letto alzare
de legname e fascine in lacque morte;
e nel gran fondo insiem facean legare
Piaste, Burchioni insiem legate e forte,
si che per spatio ben de quatro miglia
per linea retta e non per vie distorte.
Questo fu facto cum gran maraviglia
de tucta Italia istando Hercul da Esti
in gran timore e tucta sua famiglia.
Pero che essendo a lui fanti richiesti
e artiglarie dal milite aurata,
Francesco secco e alcun dinar cum questi
Unqua haverebbe el gran Padul passato
Roberto cum sue gente i qual negando.
Miser Francesco forte disdegnato
D' ivi se parte, libero lassando
l'adito ali nemici, i qual passaro
quella rivera tucta depredando.
El cui insulto quanto parve amaro
ai Paesarii e quanto han gran spavento,
pensil chi ha fior d'ingegno punto chiaro.
Perche cento anni o circa alcun tormento
era, che hebbon gia mai de simil sorte,
onde dal nuova affanno ognuno e vento.
Intanto el Duca cavalcando forte
giunse a Ferrara, dove quel Signore
se havesse hauto el campo en su le porte,
Non havria hauto si tremante el core,
senza providimento e sbigotito
per quello insulto e si grave furore.
Ma la Duchessa al prendere buon partito
havea pronteza et animo virile,
e gran consiglio sagio e reverito.
Questo sovente advien ch' l'alma vile
innella causa propria al huom diventa
e nel bisogno suo manca ogni stile.
Dunque vedendo el Duca essi sperta
nel Duca Hercul tucta la sua spene
ne l'alma haver de isdegno al damno certa.

Quel ricontõrta e nel parlar soviene
promette in breve dì, che gran socorso
la lega mandaralli qual conviene,
Et che el giunto a Milan cum celler corso
tornea indrieto et meneva le gente
per liberarlo da si extremo morso.
Ma ch' iusto mezo: al spender sia fervente,
tempo è da guadagnar: tempo è da spendere.
si che ai suoi facti el sia huom diligente.
Che li bisogna cum color contendere
che han cervel denari: cum spirto altero
benche la lega e prompta a lui diffendere.
Indi poi el Duca che ha gran disidero
ritrovasi a Milan per riunire
quel stato: e poi oprare altro mistero.
Partisse da Ferrara, et nel transire
nel Pulesine entro de Figarulo
el quale gia non se deve un castel dire,
Ma un Palazo simplicitto e solo,
el qual providde intorno de bastie
per tenerli distanti l'altrui stuolo.
Dunqua ivi stando e remirando quie
consiglio el Duca Hercul de tagliare
el po di sopre ale imposte bastie.
El che recusa Hercul voler fare
dicendo questo è el meglio del mio stato,
el Duca a lui incomincia a parlare:
Et se cio far per voi sia ricusato,
faranlo li inimici a vostro danno
cum più possente e nobile apparato.
O quanto ancora al Duca era aspro affanno
vedendo ordin nissuno aparechiato
a spender per diffesa: e quanti stanno
Contra de lui cum nobil apparato
li Veneti a gran spesa non guardando
cum gente e cum armate in ogni lato.
Hor cusi il Duca avante cavalcando
giungendo a Castel nuovo ivi disegna
alcun repari, a quel dentro lassando
Jacomacio da Trento, el qual non sdegna
affanno ne pericolo, e Cirro ancora,
o coppia d'huomin per diffesa degna.

A Mantua poi se volge e di lei suora
ne venne ad honararlo el chiar Marchese,
conforme a lui del nome: el qual l'honora
Cum si mirabil festa e cum gran spese
cum tanto lieto cor, chio non potrei
in gran volume haver sue laude istese,
Si como dono havendo da gli idei
laudata d'un tanto homo: in casa propria
dicendo e una volta: e quatro e sei
Che mentre che era quivi ogni sua copia
ogni forteza e secreto tesoro
del qual lui non havea qual molti in opia
Potesse usare: e como patre loro
e ver Signore e qual gratia volea
andasse al Duca o in casa, o in altro foro,
Che per mentre lui non intendea
esser Signor del suo mentre v'era ello.
hor questo el Duca quando alor vedea
Quanto più liberal se mostra quello
cum tanto più modestia e gentilleza
usava el don, como d'un car' fratello.
Poi riguardando el sito e la belleza
de si gran terra, e poi del' ampia corte
hebbe al mirar grandissima dolceza
Le mirabil picture e excelsa sorte
del alto ingegno e chiar de Andrea Mantegna,
a cui el ciel de gratia apri le porte
Nella pictura si excellente e degna,
la qual fiorisce in questa illustre etade
e vie più che altri Andrea porta l'insegna
De sua excellentia: e grande auctoritade.
el Duca adunque qual solemne opifice
quelle picture in tanta dignitade
Considerando del valente artifice,
laudava cum bon termine e exaltea
cum sue parole e laude magnifice.
Et certamente la natura Andrea
doctò de tante excelse e degne parte,
che gia non so se più doctar potea.
Perche de tucti i membri de tale arte
lo integro e chiaro corpo lui possede
più che huom de Italia o dele externe parte.

Trovasi ben tallor chi in una excede
alcun grande huom, ma qual consydra bene,
como l'opere suue a noi dan fede,
Vedra che primamente lui si tiene
el gran disegno, vero fondamento
dela pictura, e in lui secondo viene
De inventione un lucido ornamento,
tal che se spente fusse e morte in tucto
le fantasie, secondo io vedo e sento,
Furon rinate in lui cum tanto fructo
de che subcede e vien de drieto ad ello,
che posse senza affanno essere instructo.
Ne mai huom prese o adopero el penello
o altro stil che de l'antichitade
cum tanta verità fusse quant' ello
Chiar successore: ne cum magiur beltade
e sel dir non è troppo, ei loro avanzi
l'excede tucta quella vetustade.
Per cui io el pono a tucti quanti inanzi
per diligentia e vago colorire,
cum tucti i termini suoi e varij distanzi
Moventia de disegnio, e fa stupire
qualunque i scorti suoi vede e rimira,
che inganan l'ochio e l'arte fan gioire.
La prospectiva qual drieto se tira
Arithmetrica e insiem Geometria
el' alta Architectura a lei se invia
Cum quanto ingegno in huom possibil sia
riluce e splende, exprime in gran concepti,
Ond io stupisco in ella mente mia.
In suma quel che molti altri intellecti
nella pictura excelsa han dimostrati,
riluce in lui cum sui termin perfecti.
Ne pretermesso ha ancor cum dola e grati
modi il rilevo, perche alla sculptura
mostrar quanto idea el cielo e in dolci fati.
Dunque meritamente la natura
de lui se po lodare e chi el promosse
ala militia per sua gran pictura
Da honesto zelo e gentil cor se mosse
per ricoprir l'infamia dei moderni,
che ad avaritia lor mente en percosse.

Più cose son ch' al mondo fanno eterni
el nome ali mortal, le letre imprima
che son fondate in tanti saldi perni.
Ma queste due par che alzin l'huomo in cima,
la Poesia e la Istoria in cui se canta
de ognuno che fare sen puote alcuna estima.
Poi la sculptura e la Pictura tanta
preserva la presentia dei mortale
e inmagin vera d'ogni nobil pianta.
Le cui due arte quante sieno e quale
de ingegno e di gran studio ardisco dire
che insino al ciel bisogna spiegar l'ale.
Et quale e quel che voglia contradire
che l'antigraphiae arte ver disegno
non facci ogni mistier quinci fiorire
Qualunq' parte n'ha più ch' altro e degno
nel suo mestier ne po lo agricultore
senza di lei servar termine o segno.
Che adunque e dei moderni tanto errore
si universale acuta e gran scienza
laude non dare a lei e debito honore.
Guarda el culto divin di costei senza
che nulla val l'Architectura e sotto
a tal doctrina è singular semenza.
Un Capitan dell' arme quanto è docto
più de disegno el suo campo diparte
e meglio alogia in suo salvo ridocto.
Ma tornando al alteza de tale arte
legi gli antichi in quanto grado e honore
de sua excellentia alzar ciescuna parte.
Plinio ne testimon pria pien de ardore,
Vetruvio anco el diffinire ancora
di Eupompo in Macedonia huom di gran core:
El qual volea che de excellentia fuora
ogni arte fusse al mondo senza lei.
el secul nostro tanto la divora,
Che una tale dote infuria dali Idei
fra le mechaniche arte voglion porre
in grati iniqui sconoscenti e rei.
Chi è quel che possa le gran laude torre
a prospectiva alta scienza acuta,
più che Geometria e più ampla corre.

Costei in propria forma e lei trasmuta
in scorto ogni figura poi reduce
ne in terra in altro secul più veduta.
Et si perfectamente hogi riluce
che como scorge la vertù visiva
perfectamente in disegnio reduce.
Hor tal scienza dicta Prospectiva
forsi è, a dir che cum ragion non prova
da qual chiar senso e gran vertù deriva.
Et benche el fin di lei l'huom si non trova,
pur è dela pictura membro intero
e invention del nostro secul nova.
Et qual discerne o ver comprende el vero,
vedra difficulta vie ancor magiore
nela pictura e cum più magistero.
Chi serra quel che possi el chiar colore
lucido e trasparente de un rubino
contrafar mai o el suo vago splendore,
Chi e quel che possi el sol in sul mattino
dipingere mai, o un spechiar del' acque
cum fronde e fior vicini allor confino,
Qual mai si excellente al mondo nacque
che un bianco giglio facci, o fresca rosa
cum quel bel pur ch' a natura piacque.
El paragon se trova: ove ogni cosa
vinta riman ne si puo causare
al paragon sufficiente chiosa.
Insumma ci che fa, cerca inganare
al' ochio la pictura: e quel che è piano
tucto rilievo al senso dimostrare,
Et ciò che la natura per lontano,
o dapresso dimostro cum chiar stile,
fingere e dimostrare al senso humano.
Nela cui arte splendida e gentile
nel secul nostro tanti chiar son stati,
che ciescuno altra far paren cose vile.
A Brugia fu tra gli altri più lodato
il gran Joannes, el discepol Rugero
con tanti d'alto merto dotati
Della cui arte e sommo magistero
di colorire furno si excellenti
che han superato spesse volte il vero.

Ma nell' Italia in questa età presente
vi fu il degno Gentil da Fabriano,
Giovan da Fiesol frate al bene ardente,
E in medaglie ed in pictura il Pisano,
frate Filippo e Francesco Pesselli,
Domenico chiamato il Veneziano,
Massaccio e l'Andrien, Paolo Occelli,
Antonio e Pier si gran disegnatori,
Pier del Borgo antico più di quelli.
Due giovin par d'etate e par d'amori,
Leonardo da Vinci e'l Perusino,
Pier della Pieve, che son divin pittori,
E'l Ghirlandaja, el giovin Filippino,
Sandro da Botticello e'l Cortonese
Luca d'ingegno e spirto pellegrino.
Or lasciando d'Etruria il bel paese
Antonel da Sicilia, uom così chiaro,
Giovan Bellin, che sue lodi distese,
Gentil suo fratre e Cosmo gli sta a pare.
Ercule ancora e molti ch' io trapasso,
non lasciando Melozzo a me sì caro,
Che in prospectiva ha steso tanto il passo.
poscia in scultura l'alto Donatello
como il dimostra il bronzo e il duro sasso,
E il vago Desider sì dolce e bello,
Messer Jacopo detto della fonte,
e il buon Vecchietto, e'l Rossellin con quello
Vittorio di Lorenzo, e il chiaro fonte
d'umanitate e innata gentilezza,
che alla pittura e alla scultura è un ponte
Sopra del qual si passa cum destrezza,
dico Andrea da Verrocchio, e Andrea da Roma
sì gran compositore e cum bellezza.
Antonio Riccio el qual tanto si noma,
et in bassorilievo el chiar Senese
summo architecto cum sua degnia chioma.
Ambrosio da Milan di cui en palese
li mirabil fogliami ond' egli aguaglia
gli antichi in ciò: cum le lor mente acese
Hor de chi pinse sculpse: pinge et intaglia
l'opre nel mondo ognhor se vede e mira
el nome loro in quanto grado saglia.

Qual dunque è quel, che non se accendi in ira
se ha fior de ingegno in questo secul vile
non l'alzi, quanto è el merto ch' se tira.
Fra i Greci solo a nobile e gentile
era concesso un sì chiaro exercitio
molti Philosophanti usar tal stile.
Et perche le una porta e chiaro initio
a risarcir l'ingegno: era per legie
che i padri ai lor figluol nel caro ospitio
Imprender fesser como ancor se legie
l'Antigrafice: e a Roma Scipione
et Cesare anco e molti di chiar gregie
Fuor docti in cio e sepper sua ragione,
ai nostri dì lo antico re Raniero
depinse e a molti chiar lui se prepone.
Queste cose habiam detto cum sincero
Animo a la pictura e per laudare
Messer Andrea, che in cio tien lo impero,
Che fea el Duca d'Vrbino in se restare
istupefacto allor quando el vedea
le suue picture et arte singulare.
Hor perche ognhor Roberto percottea
le terre del Pulesin, che habiam detto,
el Duca gran disio pel core havea
Darli rimedio, onde da quel diletto
partisse celermente, e inver Milano
andava, havendo al cor molto dispecto
Chei fusse dal suo exercito lontano
cusi giugendo poi a Cassalmagiore
quindi fermosse et ecco el Parmegiano
Antiste: in nome detto Sagramore
venire a lui, e poi Constanzo Sforza,
che contra i Rossi havea sdegnato el core.
Indi poi el numer del venir rinforza
Signor: Conti: e Baron cum chiaro ciglio
per omni strada, or da pogia, or da orza.
Venne ivi de Milan l'alto consiglio
col Signor Lodovico, e quindi possa
havendo ognuno el suo pensier vermiglio
Contra Venetian, per quella mossa
fu consultato, el Duca ritornasse
in Ferarese ad ostar l'alta possa

Dei Veneti e che qui temporegiasse
tanto che Piermaria fusse sospinto
del stato overamente el se acordasse
Et che indi possa ognun di zel depinto
concurrebbe a liberar Ferara
o in Lombardia cum ordin non distincto
se volgeria la guerra e crudel gara.

Buch XXIII Cap. 96 — 99 berichtet, wie Roberto Malatesta eine Brücke über den Po schlagen lässt. Die Schlacht des Herzogs von Calabrien zu Campo morte, und endlich den Tod des Herzogs Federico von Urbino. Giovanni Santi schliesst das letzte Capitel wie folgt:

Io dico adunque, el Duca del quale hora
se parla, essendo spento de sua vita
che questa nostra etade tanto honora,
Da quella sua famiglia tanto sbigotita
fu riportato a Vrbin dove fu pianto
dai figli e dal fratello: e da infinita
Turba degl' huomin suoi cum nero manto.
distante da Vrbin ben mille passi
fu sepelito li nel tempio sancto
Di san Donato e si perche lassasse
ogni pompa fugendo solo al cielo
havendo volto i spirti stanchi e lassi.
I nel cui tempio el triumphal suo velo
or giace: or se riposa: El suo fratello
pien de alto amore e caritade e zelo
Aedificar fa un tempio richo e bello
ai poveri observanti di Francesco
cum un sepulcro qual conviense a quello.
Et ogni dì nel cor più grato e fresco
el buon spento Signore ai servi suoi
gloria e triumpho al chiar nom Feltresco
qual pensar dei e giudicar tu puoi.
Finis Deo gratias.

Nachträglich folgen hier noch einzelne, in des Giovanni Santi Reimchronik zerstreute Sentenzen, welche oft wahrhaft

schöne Gedanken enthalten und als Beispiele seiner Lebensansichten dienen dürften.

. . . . . O quanti en varij i casi
Che tal de preda tornar, crede altiero
nel hoste suo: che dal' altrui catena
spesso è menato stretto pel sentiero.

Qui ben se vidde experienza vera,
che per vertù convien gloria s'aquiste
pronto a gli affanni da matina a sera.
Et como in virtù sempre: anchor consiste
chiara victoria non el numero grande
che gente assai: spesse en deffacte et triste.

Et un sol hom per volta quel comprende
in summa che quel sol nel mondo sia
inumcibil per forza: in fama splende.

Beato è quel a cui vertù sol piace
perche tal stil fa l'altrui mente grate
el cielo el mondo a lui fasse eficace.

Perche i consigli illustri saldi et chiari
vaglion più assai che el numer delle gente
prima è vertù che fa gl' huomin preclari.

Ma visto ho sempre lo imperio equale
in un solo hoste infra dui Capitani
nascero sempre alcun publico male.

Como nel ciel la matutina stella
reluce in su l'aurora, cusì al mondo
de chi more in battaglia, e sempre bella
La fama: oprando lui mirabil pondo
contra i nemici, e chi in victoria vive
sempre ha el pensier del animo giocondo.

Peruginer Maler geblieben seien [1]). Gewiss ist, dass durch Niccolo Alunno, und noch entschiedener durch Pietro Perugino, Andrea Luigi und Bernardino Pinturicchio sich in Umbrien ein bestimmt eigenthümlicher Schulcharakter entfaltete, welchen ebengedachter Schriftsteller auf eine treffende Weise folgendermassen bezeichnet: „Fleckenlose Seelenreinheit, zum Höchsten aufsteigende Sehnsucht und gänzliche Hingebung in süss schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle.“ Mit dieser Richtung, aus welcher auch Rafael hervorgegangen ist, haben wir es nun, nach Erwähnung einiger vorläufigen Meister, hauptsächlich zu thun, und übergehen den eigenthümlichen, derben Luca Signorelli, der in einer entgegengesetzten Weise noch grösser, aber einsam dasteht.

Benedetto di Buonfiglio aus Perugia.

Obgleich Benedetto kein bedeutender Künstler war und ihm in den „Italienischen Forschungen“ gegen Pascoli [2]) mit Recht aller Einfluss auf die Bildung des Pietro Perugino abgesprochen wird, so scheint er doch um die Mitte des 15. Jahrhunderts derjenige Maler in Perugia gewesen zu sein, der als der ausgezeichnetste angesehen wurde; denn er erhielt den Auftrag, die Capelle der Prioren im Stadthaus (jetzt Vorsaal des Delegaten) in Fresco mit den Geschichten der heiligen Bischöfe Ludovicus und Herculanus auszumalen. Der Contract ist vom 2. December 1454 [3]) und enthält die Bedingung, dass, wenn die Hälfte der Malerei vollendet sei, sie von Fra Filippo Lippi, oder Fra Angelico da Fiesole oder Domenico Veneziano sollte begutachtet und geschätzt werden. Dieses geschah denn auch, wohl nicht ohne Zunftgeist günstig, durch Fra Filippo im Jahr 1461, der die ganze Arbeit auf 400 Gulden schätzte [4]). Allein es scheint nicht, dass Benedetto weiter damit fortfuhr, wohl aber führte er Klagen gegen den Capellan, und suchte die Arbeit abzulehnen. Darauf machten im

1) Italienische Forschungen II S. 221.

2) Pascoli, Vite dei pittori Perugini p. 22.

3) Er ist uns aufbewahrt in den Annali Decemvirali 1454. fol. 127 und abgedruckt in den Lettere pitt. perug. des Annibale Mariotti p. 132. Beachtenswerth ist hier auch die Verbindung der Peruginer mit den Florentiner Malern.

4) Das Gutachten ist abgedruckt in den Lettere pitt. perug. p. 134. Über die weitern Verhandlungen siehe ebendaselbst bis zu p. 136.

Jahr 1469 die Prioren der Stadt einen neuen Vertrag mit ihm, nach welchem er die Gemälde in zwei Jahren vollenden sollte. Demungeachtet erhielt er noch 1477 eine Abschlagszahlung von 180 Gulden und in seinem Testament vom 6. Juli 1496 weist er eine gewisse Summe an, damit die Capelle vollendet werden könne.

Die Malereien sind jetzt in einem sehr schlechten Zustande, nur erkennt man darin noch einige charakteristische Portraitköpfe, und unter vielen sonst unbedeutenden Compositionen eine schöne, den Tod eines heiligen Bischofs darstellend, welche sehr an das herrliche Frescobild der Trauer über den Tod des h. Franciscus in S. Trinità zu Florenz von Domenico Ghirlandajo erinnert und wahrscheinlich von ihm, oder einer ähnlichen älteren aus der Schule des Giotto entlehnt ist.

Von Benedetto Buonfigli ist noch jene Anbetung der Könige, angeblich von 1460, in der Dominicanerkirche zu Perugia vorhanden, nebst zwei zugespitzten Tafeln mit der Verkündigung, nun in der Sacristei der Kirche. Ein anderes Bild der Verkündigung mit S. Lucas im Vordergrund, sein Evangelium schreibend, war ehedem in den Orfanelli, und ist jetzt im Besitz des Buchhändlers Baduel in Perugia. Gewandung und die Landschaft, obgleich steifer und weniger zart, erinnern an die Werke des Fra Angelico da Fiesole, so auch die Färbung, obgleich sie trüber ist. Ornamente und einige Gefässe sind stark mit Gold aufgesetzt.

Bilder des Buonfigli in Perugia sind noch folgende: In S. Pietro maggiore ist eine h. Jungfrau mit dem Leichnam Christi auf dem Schoose; zu ihren Seiten, links der h. Hieronymus am Pult sitzend, rechts der h. Leonhardus in einem Fussstock. Es trägt die Jahrszahl 1469. Für die Brüderschaft von S. Bernardino malte er eine grosse Leinwand, wohl eine Kirchenfahne mit einem h. Bernardinus von Siena, welcher bei Christus, der von Engeln umgeben ist, sich für die Brüderschaft verwendet. Unten sind dann in kleinem Format zwei Begebenheiten dargestellt, nämlich wie der h. Bernardinus in Perugia zur Herstellung des Friedens Bücher und Waffen verbrennt; sodann die Austheilung der Lichter durch Pius II im Jahr 1459. In diesen Darstellungen sind sehr viele kleine Portraitfiguren, sowohl Männer, als Frauen. Im Hintergrund eine Ansicht der beieinanderstehenden Kirchen S. Bernardino und S. Francesco. Also nicht vor 1461 gemalt, in welchem Jahr die Façade der erstern erst vollendet wurde. In derselben Kirche sieht man in der Sacristei zwei einzelne

Engel von Buonfigli's Hand, und in der von S. Francesco zwei andere Tafeln, immer mit zwei Engeln, welche die Leidensinstrumente halten. Sie sind nun in einem Rahmen mit Bildern von Fiorenzo da Lorenzo vereint. Zwei andere Tafeln, gleichfalls immer mit zwei ähnlichen Engeln und die wohl als Gegenstücke dienten, bewahrt nun die Sammlung der Akademie derselben Stadt. Es sind sämmtlich sehr schwache Hervorbringungen, die hier nur angeführt werden, um den Meister kennen zu lernen.

Zur Vollständigkeit ist auch noch nachzutragen, dass, nach A. Mariotti [1]), unserm Maler im Jahr 1459 der Auftrag wurde, im Speisesaal der Prioren das Bildniss des Brutus zu malen, wovon aber nichts mehr zu sehen ist. So berichtet auch Vasari im Leben des Pinturicchio, dass er mit diesem vieles im Vatican gearbeitet habe.

Von den Lebensumständen des Malers wissen wir nur, dass er eine Frau mit Namen Gioliva di Menicuccio di Agostino hatte, welche ihm das Leben so verbittert, dass er 1483 und 1486 mit ihr processirte und wohl erst dann Ruhe hatte, als sie in einen andern Process verwickelt wurde [2]). Buonfigli vermachte daher auch in seinem Testament vom 6. Juli 1496 seine Habe an die Dominicanerkirche, wo er an der Eingangsthüre, del Castellare genannt, begraben sein wollte [3]).

Fiorenzo di Lorenzo.

Weit ausgezeichneter, aber jünger an Jahren als Benedetto Buonfigli, war Fiorenzo, ein in Perugia angesehener Mann, der schon im Jahr 1472 einer der Decemvirn der Stadt wurde. In demselben Jahr am 9. December, kam er mit dem Viceprior des Klosters S. Maria nuova überein, für die Kirche eine Tafel für den Hauptaltar mit der Himmelfahrt Mariä zu malen, wofür ihm der hohe Preis von 225 Ducaten bewilligt wurde. Nach dem noch vorhandenen Contract, war darauf die verklärte Maria mit dem Kinde dargestellt, nebst den Aposteln Petrus und Paulus, der h. Benedict und der h. Sylvester auf der einen Seite und zur andern die Heiligen Hieronymus, Ambrosius, Nicolaus und der selige Paolino. In den Ornamenten die zwölf Apostel und viele andere Figuren [4]). Wo-

1) Lettere pitt. perug. p. 140.
2) Ebendaselbst p. 141.
3) Ebendaselbst p. 141.
4) Ebendaselbst p. 81.

hin das Werk gekommen, darüber fehlen alle Nachrichten. Irrig aber scheint die Meinung des Mariotti, welcher glaubt, weil Crispoli schon auf dem Hauptaltar der Kirche eine Verkündigung sah, Fiorenzo habe diesen Gegenstand statt der Himmelfahrt Mariä gemalt, denn die Leinwand mit der Verkündigung ist noch vorhanden, aber ein Werk des Niccolo Alunno.

Da in der Akademie zu Perugia sich Fragmente eines grossen Altars befinden, die zum Theil die obenangegebenen Figuren enthalten, die Behandlungsart auch auf die frühere des Meisters hindeutet, so dürften diese vielleicht Überreste jener Malereien sein. Auf einer Tafel sieht man die h. Jungfrau mit dem Christkind auf Wolken sitzend und unten zwei anbetende Engel. Sodann vier einzelne Figuren auf Goldgrund, die Apostel Petrus und Johannes und der h. Franciscus und Antonius. Ferner ein kleiner S. Sebastian mit einer knienden Portraitfigur, und noch in schmalen Feldern vier einzelne Heilige auf Goldgrund und die zwei Figuren der Verkündigung. Endlich zwei Altarstaffeln, immer mit sieben Runden, in denen halbe Figuren auf Goldgrund. Sie haben alle schöne, bestimmte Charaktere, nur die Gesichtsbildung der Madonna ist nicht fein; denn sie hat etwas breite Nasenflügel und dicken Mund. Der S. Sebastian dagegen erinnert in seiner schönen Gesichtsbildung an einen Engelskopf im Madonnenbild desselben Meisters in der Augustinerkirche zu Perugia.

Die einzige uns erhaltene Inschrift von unserm Meister befindet sich auf Bruchstücken eines grossen Altars, welche zerstreut in der Sacristei der Franciscanerkirche [1]) derselben Stadt aufbewahrt werden und sich zum Theil mit den schon erwähnten Engeln des Buonfigli in einem Rahmen vereint finden. Der obere Theil ist ein halber Kreis, worin Maria mit dem Christkind von Cherubim umgeben, und noch zwei Engel etwas tiefer zu den Seiten. In der Altarstaffel sind drei kleine Runde mit dem h. Bernardin in der Mitte und zwei Bischöfen zu den Seiten. Abgesondert hängen in der Sacristei zwei Ta-

1) Daselbst sind noch acht kleine Bilder mit Darstellungen aus dem Leben des h. Bernardin von überaus zierlicher Behandlung und sehr licht in der Färbung. Das eine davon, mit dem Wunder des aufgeweckten Kindes, hat auf einem Triumphbogen folgende Inschrift: S. P. Q. R. DIVO. TITO. DIVI. VESPASIANI. FILIO. VESPASIANO. AVGVSTO. A. D. MCCCCLXXIII. FINIS. — Irrig wurden diese Bildchen dem Pisanello zugeschrieben. Sollten sie etwa auch von Fiorenzo sein, mit dessen Behandlungsweise sie einigermassen übereinstimmen?

fein mit den Aposteln Petrus und Paulus, auf deren Kleidersaum folgende Inschrift steht: FLORENTIVS. LAVRENTII. F. PINSIT. MCCCCLXXXVII. Obgleich die Behandlungsweise auch in diesen Bildern noch an eine ältere Schule erinnert, das heisst trocken und hart in den Umrissen ist, in der Färbung hell und ohne Schmelz; so ist die Zeichnung dagegen meist wohl verstanden, die Gewandung scharf und enggebrochen, sehr studirt, und öfters an Mantegna erinnernd. Die Charaktere der Köpfe sind voll Würde und Wahrheit, öfters selbst bei den Kindern und Engeln nicht ohne Schönheit. Da Fiorenzo im allgemeinen so abweichend und eigenthümlich in Umbrien dasteht, so muss angenommen werden, dass er sich auswärts gebildet, vielleicht bei Squarcione, dem Meister des Mantegna, mit dem er, wie schon bemerkt, zuweilen in etwas übereinstimmt; sonst erinnern des Fiorenzo Bilder auch an die der Vivarini zu Venedig, die viel für die Mark Ancona gearbeitet haben.

Zu den von ihm in Perugia noch erhaltenen Arbeiten ist auch noch ein Madonnenbild im öffentlichen Palast zu zählen. Es befindet sich in einem Halbkreis über der Eingangsthüre im Saal del Cadastro nuovo. Maria, nur halbe Figur, hält das segnende Christkind und ist von einer Glorie von Cherubimköpfchen in zugespitzter Ellipse umgeben. Zu den Seiten sind noch zwei anbetende Engel. Die Köpfe haben viel Anmuth, und die Hände sind in der Zeichnung wohl verstanden und von zarter Bildung.

Zuletzt noch erwähne ich ein anderes kleineres Madonnenbild unseres Meisters, welches sich in einer Seitencapelle der Augustinerkirche zu Perugia befindet und dort in besonderer Verehrung steht. Maria sitzt hier mit dem Kinde und von Engeln umgeben, in einem grau in Grau gemalten Kranz, gleich wie in einer Steineinfassung in Relief. Der Kopf der h. Jungfrau ist hier ausnehmend schön, weniger gefällig dagegen der des Christkindes, was indessen vielleicht auch daher rührt, dass das Köpfchen theilweis durch eine angeheftete silberne Krone verdeckt und verunstaltet wird.

Nachweisbar ist übrigens, dass Fiorenzo im Jahr 1501 Fahnen für die Trompeter des Magistrats gearbeitet, so wie, dass er noch 1521 am Leben war und von ihm in Gemeinschaft mit Tiberio d'Assisi ein Gutachten über eine Malerei des Giacomo di Guglielmo di Ser Gherardo in Castello della Pieve ausgestellt worden [1]).

1) Lettere pitt. perug. p. 82. 130 u. 132.

Es soll hier nicht wiederholt werden, was in den „Italienischen Forschungen" schon zur Genüge über die matte Wandmalerei einer Madonna mit Heiligen von Matteus de Gualdo und den bessern, spätern des Petrus Antonius Mesastris de Fuligno vom Jahr 1468 in der Kirche S. Antonio di Via Superba zu Assisi gesagt worden ist [1]). Nur scheint es beachtenswerth, dass in dem Frescogemälde neben der Thüre (wo nochmals ein S. Jacob u. S. Anton mit dem jungen S. Anzano) augenfällig zweierlei Hände zu unterscheiden sind. Denn der h. Anton ist ganz in der Weise des Pietro Antonio da Fuligno behandelt, während S. Jacobus mit sehnsüchtig gewandtem Blick, und der jugendliche S. Anzano in der Kleidung jener Zeit, Herz und Leber haltend, so wie auch der landschaftliche Hintergrund so bestimmt an die Manier des Bernardino Pinturicchio erinnern, dass wohl kein Zweifel ist, diese Figuren wurden von letzterem, vielleicht als Gehülfe des ältern Meisters, ausgeführt. Scheint nun durch diesen Umstand ein näheres äusseres Verhältniss zwischen der Schule von Perugia und Fuligno auch begründet, so ergibt sich doch auch aus der auffallenden Verschiedenheit der Behandlungsweisen, dass zum wenigsten Meister Mesastris keinen Einfluss auf Pinturicchio und überhaupt auf die Schule zu Perugia ausgeübt hat. Mit mehr Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, dass Niccolo Alunno aus Fuligno nicht ohne Einwirkung geblieben.

Niccolo Alunno aus Fuligno.

Dieser Meister hat das Verdienst in der Umbrischen Schule den Grundton angestimmt zu haben, der zu Perugia reichhaltiger wiederklang und derselben ihren eigenthümlichen Charakter während der zweiten Hälfte des 15. bis in das erste des 16. Jahrhunderts gegeben. Seine frühesten Werke erinnern zuweilen noch an die alterthümliche Art und Weise, z. B. die von Engeln umgebene Madonna vom Jahr 1465, jetzt in der Sammlung der Brera zu Mailand befindlich. Aber schon die Verkündigung vom Jahr 1466 zeigt eine solche Milde und Lieblichkeit in Bildung und Ausdruck der Köpfe, bei gleich-

1) In einem Halbkreis über der Thüre des Klosters S. Lucia zu Fuligno ist ein schwächeres Gemälde dieses Meisters, welches die h. Jungfrau in der Mitte, rechts die h. Clara und links die h. Lucia darstellt. Es hat die Inschrift: Opus Petrus Antonius Mesastris de Fulginei pinsit 1471. Durch sie erfahren wir seinen Familiennamen. Siehe den Bericht von Dr. Gaye, Kunstblatt vom 19. October 1837.

wohl hart umgrenzten Umrissen, dass Alunno bereits in diesem Werke die Morgenröthe eines schönen Tages in der Kunst verkündet. Zwar besass er keinen hohen Genius, keine schöpferische Erfindungsgabe, gleich seinem nachbarlichen Zeitgenossen Luca Signorelli; allein seine Gestalten haben meist etwas gemüthliches, allgemein ansprechendes; besonders wusste er in seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit und Reinheit des Gemüths auszusprechen, in dem oft dargestellten h. Franciscus ein fast schwärmerisches Hingeben an den Heiland, in den männlichen Gestalten zuweilen einen ergreifenden Ernst. Seine Art der Ausführung in Tempera ist bei einer gewissen Entschiedenheit der Technik eher sorgfältig und zart, als derb zu nennen. Sein Ton in den Schatten, besonders in der Carnation geht stark ins bräunliche, ist dunkeler als bei Pietro della Francesca, aber nicht so stark als bei Luca Signorelli. Überhaupt haben seine Temperafarben etwas kräftiges, was sie sehr von denen des Fiorenzo auszeichnet. Von seiner ausgebreiteten Wirksamkeit in Umbrien und in der Mark Ancona gibt folgendes Verzeichniss seiner mir bekannten Werke Zeugniss [1]).

In der Franciscanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi gelegen) befindet sich das älteste gekannte Werk von Alunno. Der gothische Hauptaltar zeigt in der Mitte die h. Jungfrau auf dem Throne (Madonna de' consoli genannt), das auf ihrem Schoose liegende Christkind verehrend. Rechts kniet der h. Franciscus, links der h. Bernhardin und unten am Throne in kleinerer Gestalt der Donatar Johannes Rubeus. Noch umgeben den Thron vier liebliche Engel, und in dem gothischen Einfassungsrahmen befinden sich mehrere halbe Figuren von Engeln. Inschrift: NICOLAVS. DE. FVLGINEO. PINXI. MCCCCLVIII.

Die schon erwähnte Verkündigung in der Kirche S. Maria nuova zu Perugia ist auf eine grosse Leinwand gemalt. Im obern Theil des Bildes sieht man Gott Vater von Cherubim und Engeln umgeben, den h. Geist herabsendend. Von vorzüglicher Schönheit ist das feine Profil des verkündigenden Engels, und überaus ansprechend der Ausdruck der Demuth in dem Gesicht und in der Geberde der Maria. Die Figuren von zwei anbetenden Heiligen, der Brüderschaft und andern

1) Vergleiche A. Mariotti Lettere pitt. perug. p. 128. und den Bericht von Dr. Gaye in dem Stuttgarter Kunstblatt vom 19. und 25. October 1837.

Volkes sind bedeutend kleiner als der Engel mit der h. Jungfrau. Inschrift: SOTIETAS. ANVNTIATE. FECIT. FIERI. HOC. OPVS. A. D. MCCCCLXVI.

Ein schönes Werk von Alunno befindet sich in der Kirche des Castells von S. Severino. Es ist ein Altarblatt in fünf Abtheilungen. Das Mittelbild zeigt die h. Jungfrau mit dem lebhaft bewegten Christkind in ihren Armen, und von musicirenden Engeln umgeben. Am Fuss des Thrones steht folgende Inschrift: NICOLAVS. FVLGINAS PINXIT. MCCCCLXVIII. Oben im Giebel des Spitzbogens ist Gott Vater eine Krone haltend dargestellt. In den Feldern links stehen die einzelnen Figuren des Apostels Jacobus und die eines h. Bischofs. Rechts der h. Franciscus innig das Christkind anbetend, eine der tiefempfundensten Gestalten des Meisters, sodann ein bekleideter S. Sebastian. In den Seitengiebeln, zwei Propheten und die Verkündigung. Die Altarstaffel zeigt auf Goldgrund die erhoben gearbeiteten und bemalten Figuren des Heilandes und der zwölf Apostel.

In S. Francesco zu Gualdo, nahe an der Furlostrasse ist ein anderes ausgezeichnetes Bild von Alunno: Maria auf dem Throne sitzend hält in ihrem Schoose das nackte Christkind, welches nach den von einem Engel ihm dargereichten Früchten greift, dabei aber fragend den Blick nach der Mutter wendet. Umher stehen noch mehrere Engel von grosser Lieblichkeit. Zu den Seiten des Mittelbildes stehen die Apostel Petrus und Paulus, der h. Franciscus und Bernardinus. In den Giebelfeldern: in der Mitte ein Ecce Homo und darüber Christus ein Buch haltend; in den vier andern, halbe Figuren von Heiligen, und eben so viele in den Spitzenden. Auch in den Seiteneinfassungen befinden sich immer sechs Heilige auf Goldgrund. In der Altarstaffel fehlt das von Engeln umgebene mittlere Feld, die übrigen zieren Kirchenväter und Ordensheilige. Inschrift: NICOLAVS. FVLGINAS. PINXIT. MCCCCLXXI.

Ein unbedeutenderes Werk von Alunno ist die Brüderschaftsfahne, ehedem in Assisi, jetzt im Besitz eines deutschen Kunstfreundes. Der obere Theil in einen Spitzbogen endigend, zeigt die Geisselung Christi, und die Inschrift: Hopus Nicolai Fulginati 1468. In der untern Abtheilung sieht man den h. Gregor von einer büssenden Brüderschaft und schönen, schwebenden Engeln umgeben. Auf der Rückseite ist ein Crucifix, und darunter der h. Franciscus und ein Todtengerippe.

Im Hospital zu Arcevia bei Fuligno. Maria auf dem

Throne sitzend verehrt das Christkind, welches einen Pergamentstreifen mit folgender Inschrift hält: „Per li dulci pregi della mia diletta matre et del martiro Sebastiano et del divoto Francesco io benedico questi miei confrati. 1482.“ — Rechts steht der h. Franciscus, links der bekleidete h. Sebastian. Auf der Rückseite ist die Verkündigung dargestellt.

In der Sacristei der Hauptkirche zu Nocera, nahe bei Fuligno, ist ein ähnliches Altarblatt wie zu Gualdo. Mittelbild: Die h. Jungfrau kniet unter einem (etwas manierirten) Baldachin, von welchem zwei Engel die Vorhänge zurückziehen, und betet das Christkind an, welches in der Linken einen Pergamentstreifen mit folgender Inschrift hält: „per li dulci pregi della mia diletta matre de bona volunta benedico ei populo di nuocera.“ Rechts neben Maria knien drei verehrende Engel. Zu der Seite rechts stehen S. Laurentius und S. Rainaldus; links Francissimus, eine jugendliche Figur in rothem Wams und der Tracht damaliger Zeit, und der h. Franciscus. In dem Giebel in der Mitte die Krönung Mariä von vorzüglicher Schönheit, und oben drüber das Zeichen des h. Bernardin: IHS (in hoc signo). In den vier Seitengiebeln die halben Figuren des h. Sebastian, des Johannes des Täufers, des Apostels Paulus und der h. Catharina. In der Altarstaffel die halben Figuren der zwölf Apostel, durch mit Seraphim und Engel geschmückte Leistchen getrennt. Die wohlerhaltene, vorzügliche, ehedem den Hauptaltar schmückende Tafel hat durchaus einen Goldgrund, und trägt die Inschrift: HOPVS. NICOLAI. FVLGINATIS. MCCCCXXXIII.

Den Hauptaltar der Augustinerkirche S. Niccolo zu Fuligno schmückte ehedem ein reiches Altarblatt, von dem sich noch einzelne Theile erhalten haben. Von den Franzosen nach Antwerpen gebracht, kam es nach dem Friedensschluss von 1815 nur theilweis zurück. Im Mittelbild der untern Reihe ist die Geburt Christi dargestellt, oder wie Maria und Joseph das Jesuskind kniend anbeten. Obendrüber die Auferstehung Christi. Unten zu den Seiten stehen einzelne Figuren: der h. Bischof Nicolaus bewundernd, aber nicht ohne Affectation das Kind betrachtend. Das Gewand erinnert an die grossartige Behandlung des Signorelli. Sodann der h. Sebastian, der Erzengel Michael und Johannes der Evangelist. In der obern Reihe sind halbe Figuren von Heiligen. Die Altarstaffel, welche in Antwerpen blieb, enthält Christus auf dem Ölberg, die

Geisslung, die Kreuztragung und die Kreuzigung. Auf einer Tafel steht folgende Inschrift [1]):

AD. LECTOREM.

Nobile testata est fecit pingi Brisida quondam
Hoc opus. O nimium munera grata Deo.
Si petis auctoris nomen: Nicholaus Alunnus,
Fulginiae patriae pulcra corona suae.
Octo q̃cetus centum de millibus anni
Cum manus imposita est ultima vanuerant.
Sed quis plus meruit quaeso, Te judice, Lector,
Cum causam dederit Brisida et ille manum?

Aus dem fünften Vers ergibt sich die sonderbar ausgesprochene Jahrszahl 1492. Nach A. Mariotti wurde die Altartafel von Brigida di Giovanni degli Elmi, Frau des Niccolò de' Picchi von Fuligno, bestellt. Er beruft sich auf Jacobilli's vita di S. Feliciano Lib. I. p. 89.

In derselben Augustinerkirche, auf einem Altar rechts, befindet sich noch ein Bild von Alunno, eine Krönung Mariae von einem Kranz von Seraphim umgeben. Unten knien kleine Figuren, S. Anton der Abt und der h. Bernardin von Siena. In der Altarstaffel sind drei Runde mit einer Pietà, der Maria und Johannes.

Auch einige Frescobilder des Meisters haben sich in Fuligno, in der Kirche S. Maria fuori la porta erhalten. Das eine stellt die Madonna und Johannes den Evangelisten dar; lebensgrosse Figuren. Das Werk ist nicht vorzüglich, die Inschrift halb erloschen. Schöner ist das Frescobild eines h. Rochus und zweier Engel auf dem letzten Pfeiler derselben Kirche. Es hat aber sehr gelitten.

Nur wenige Bruchstücke sind von dem von Vasari bewunderten Altar im Dom zu Assisi erhalten: Die Madonna mit dem Kinde von vier Engeln umgeben, war das Hauptbild. Sodann zwei Tafeln mit einem h. Diacon und dem h. Bischof Rufinus, ein Apostel und ein h. Diacon; endlich zwei Stücke der Predella mit Darstellungen aus der Legende des h. Rufinus. Sammtliche Überreste sind in Stucaturarbeiten eingelassen, welche zwei gegenüberstehende Altarbilder umgeben.

Das Bild mit der spätesten Jahrszahl schmückt die kleine

1) Vergleiche Lettere pitt. perug. p. 129. Es ist die einzige Inschrift, auf welcher des Niccolo Familienname vorkommt. Allein schon Vasari im Leben des Bernardino Pinturicchio nennt ihn gleichfalls Alunno.

Kirche S. Angelo in dem Flecken La Bastia zwischen Perugia und Assisi. Der gothische Altar, in drei Theile gesondert, enthält in der Mitte das Bild der h. Jungfrau mit dem Kinde von Engeln umgeben. Links S. Sebastian; rechts der Erzengel Michael. Oben im Mittelgiebel ist das Bild des Gott Vaters, in den Seitengiebeln die Verkündigung. Die Altarstaffel enthält eine schöne Pietà, oder den Leichnam Christi im Schoose der Maria. Inschrift: HOPVS. NICOLAI. FVLGINATIS. 1499.

Pietro Vanucci di Castello della Pieve, il Perugino genannt.

Dass Pietro Perugino in der jetzigen Città della Pieve das Licht der Welt erblickte, bezeugen viele Actenstücke; allein zweifelhaft ist die Richtigkeit der Angabe, dass er im Jahr 1446 geboren sei. Giovanni Santi, sein älterer Zeitgenosse, sagt, wahrscheinlich nach zuverlässigem Vernehmen, in der von ihm verfassten Reimchronik, dass Perugino dasselbe Alter wie Leonardo da Vinci habe:

Due giovin par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e'l Perusino
Pier della Pieve, che son' divin pittori.

Da es nun erwiesen ist, dass Leonardo erst im Jahr 1452 geboren wurde, so wäre anzunehmen, dass das Geburtsjahr des ersten auch um diese Zeit falle, was zu weitern Untersuchungen Anlass geben möge. In gleicher Ungewissheit sind wir hinsichtlich der Lehrer, denen Perugino seine künstlerische Bildung verdankt. Dass Niccolo Alunno einigen Einfluss auf ihn ausgeübt, ist einer gewissen Verwandtschaft in der Auffassung, und nachbarlicher Verhältnisse wegen wahrscheinlich, obgleich die ältern Geschichtschreiber darüber schweigen. Dass er die Perspective bei Pietro della Francesca, der darin in seiner Zeit ausgezeichnet war, erlernt habe, kann zugegeben werden; aber sicher vollendete er seine Studien in Florenz, wo er eine gründlichere Zeichnung und bessere Färbung erlangte. Vasari berichtet, er habe bei Andrea Verocchio gearbeitet, welche Aussage durch obige Stelle des Giovanni Santi an Glaubwürdigkeit gewinnt.

Von der Eigenthümlichkeit der Kunst des Perugino, des Hauptes der in Umbrien verbreitetsten Malerschule, ist bereits ausführlich die Rede gewesen. Hier folge nun ein Verzeichniss derjenigen seiner Werke, deren Entstehungszeit mit Gewissheit kann angegeben werden, wodurch eine Grundlage zu

gewinnen ist, die seinen Entwicklungsgang genau bezeichnet und den Kunstforscher in Stand setzt seine Bilder in eine sicherere chronologische Folge zu bringen, als bis jetzt geschehen konnte.

Zu bedauern ist, dass P. Perugino seine Jugendwerke selten mit seinem Namen, und so viel mir bekannt, nie mit einer Jahrszahl bezeichnet hat, indem grade diese über seinen Bildungsgang Aufschluss geben würden, und auch grösstentheils zu seinen bessern Hervorbringungen gehören. Sie verbinden mit seiner schönen Eigenthümlichkeit, ein strenges Studium und sorgfältige Ausführung; während er später, als er mit Aufträgen überhäuft war, die Sache oft leicht nahm und zuletzt in ein wahrhaft handwerkmässiges Machwerk verfiel.

Allgemein wird seit Vasari angenommen, dass eine Anbetung der Könige in der Kirche S. Maria Nuova zu Perugia eine seiner frühesten Arbeiten ist, worin weder die florentinische, noch seine spätere ihm eigenthümliche Behandlungsweise entschieden hervortritt; sondern die ein strenges Studium nach der Natur und eine dunkle etwas undurchsichtige Färbung zeigt. Nach dem darin angebrachten Bildniss von von sich selbst, glaubt Herr von Rumohr es in das Jahr 1475 setzen zu müssen.

Entschiedener in seinem Charakter, obgleich zuweilen in Zeichnung und Färbung an Signorelli erinnernd, ist das schon erwähnte, vorzügliche Bild, jetzt in der Johanneskirche, La Calza genannt, zu Florenz. Besonders ist es die Gestalt des Gekreuzigten, welche in Form und Haltung an die Art des Meisters aus Cortona erinnert. Sonst ist auch in diesem Bilde ein strenges Naturstudium vorherrschend, so dass des Perugino Eigenthümlichkeit sozusagen nur durchscheint.

Wären noch die Frescomalereien in der Capelle des Castells Cerqueto vom Jahr 1478 [1]) vorhanden, so würden wir in ihnen einigen Aufschluss mehr über seine Jugendarbeiten finden. Leider sind sie aber wie so vieles andere aus seinen Jugendjahren zu Grunde gegangen. Wir müssen uns daher nach Rom wenden, wohin unser Meister ums Jahr 1480 durch Papst Sixtus IV berufen wurde, um mit den ersten Malern aus Florenz in der Capelle Sixtina zu malen. Allein auch da sind drei seiner Wandgemälde heruntergeschlagen worden, um dem jüngsten Gericht des Michel Angelo Platz zu machen.

1) Vita, elogio e memorie dell' egr. pitt. Pietro Perugino etc. von Baldassare Orsini. p. 203.

Das noch übrig gebliebene vierte Bild mit der Darstellung, wie Christus dem Apostel Petrus die Schlüssel überreicht, gehört nun allerdings zu den vorzüglichen in der Folgereihe und zeichnet sich besonders durch Schönheit und einfache Anordnung aus. Ein strenges Naturstudium herrscht in ihm, wie in den Werken des Domenico Ghirlandajo in derselben Capelle. Von der Dauer des Aufenthalts Perugino's in Rom haben wir keine genaue Kunde, aber Papst Sixtus IV starb im Jahr 1484, daher es auffällt, wie der Meister für seine demselben gefertigte Arbeiten erst im Jahr 1490 völlig ausbezahlt wurde [1]).

Ein interessantes Bild, welches Pietro Perugino im folgenden Jahre gefertigt, bewahrt die Gallerie Albani in Rom. Es ist noch in Tempera gemalt, zeigt aber schon entschieden und mit Feinheit die eigenthümliche Richtung der Umbrischen Schule, wie sie besonders durch Perugino verbreitet wurde, und fast nichts mehr, was an den damaligen Naturalismus der Florentiner erinnere. Im Mittelbilde kniet Maria vor dem zur Erde liegenden Jesuskinde, es in Demuth verehrend. Links stehen S. Michael, eine reizende Gestalt, und Johannes der Täufer. Rechts S. Georg und der Kirchenvater Hieronymus. Oben in einer Lunette ist Christus am Kreuz, zu dessen Seiten Maria, Johannes und M. Magdalena. Zu den Seiten die Verkündigung. An den Pfeilern steht folgende Inschrift:

DE
PETRVS PERVSIA PINXIT. Mo CCCCo VIIIIo PRIMO. (1491, nicht 1481, wie aus Versehn in den „Italienischen Forschungen" angegeben ist.)

Ein Bild gleichfalls noch in Tempera und der Analogie in der Behandlungsweise nach, um dieselbe Zeit gemalt, ist jenes herrliche runde Bild aus dem Palast Corsini in Rom, nun in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. Es stellt Maria mit dem Kind im Schoose vor, von zwei weiblichen Heiligen zu den Seiten und zwei anbetenden Engeln hinter ihr umgeben. Ein köstliches Werk, sowohl wegen der reichen Composition, als wegen der grossen Schönheit und Anmuth des Einzelnen.

Vorzüglich und in Ölfarbe mit der ganzen Tiefe des Tons, dessen Perugino fähig war, vollendete er im Jahr 1493 eine Altartafel für die Dominicanerkirche zu Fiesole, die sich jetzt in der Tribune der Florentiner Gallerie befindet. Maria

1) Lettere pitt. perug. p. 150.

mit dem Christkinde sitzt hier auf einem Throne und hat Johannes den Täufer auf der einen Seite, den h. Sebastian zur andern. Von gleicher Auszeichnung ist noch ein Bild aus demselben Jahr, in der Galerie des Belvedere in Wien. Auch hier sitzt die h. Jungfrau auf reichem Throne, das segnende Jesuskind haltend. Zu ihrer Rechten steht der Apostel Petrus mit dem Kirchenvater Hieronymus; zu ihrer Linken der Apostel Paulus und Johannes der Täufer. Es hat folgende Inschrift: PRESBITER JOHANNES CHRISTOFORI DETERRENO. FIERI FECIT. MCCCCLXXXIII.

Auf dem Altar der Familie Roncadelli, in der Kirche S. Agostino zu Cremona, ist eine Altartafel vom Jahr 1494. Auch hier sitzt die h. Jungfrau in der Mitte; die Apostel Andreas und Paulus stehen zu den Seiten. An der Stufe des Thrones steht die Inschrift: PETRVS PERVSINVS PINXIT MCCCCLXXXIIII. Nach dem Friedensschluss von 1815 kam das schöne Bild aus Frankreich zurück, und erhielt 1817 wieder seine alte Stelle. In der Behandlungsart stimmt es ganz mit dem in der Tribune überein.

Eine Reihe von Bildern, die zu den vorzüglichsten des Meisters gehören, können wir aus den Jahren 1495 bis 1498 anführen. Zuvörderst nennen wir das mit der Darstellung, wie die Frauen und Jünger den vom Kreuze genommenen Leichnam Christi beweinen. Kürzlich kam es aus der Sammlung der Akademie in die des Palastes Pitti. Es trägt folgende Inschrift: PETRVS PERVSINVS PINXIT. A. D. MCCCCLXXXXV. Leider hat es gelitten, da wegen des zu frischen Grundes, worauf Perugino malte, es viele kleine Sprünge erhielt und neulich stark übermalt wurde. Nic. Hoff aus Frankfurt a. M. hat eine brave Lithographie davon geliefert. Die sorgfältig mit der Feder zum Bilde entworfenen Originalstudien besitzt die reiche Zeichnungensammlung der Florentiner Gallerie.

Für den Dom zu Perugia erhielt unser Meister um dasselbe Jahr [1]) den Auftrag, die Vermählung der h. Jungfrau mit Joseph zu malen. Das in grossem Ruf stehende Bild nahmen die Franzosen im Revolutionskriege mit sich; nach dem Friedensschluss von 1815 kam es aber nicht wieder zurück, da

1) Lettere pitt. perug. p. 155. Die Brüderschaft des h. Joseph bat und erhielt vom Magistrat am 22. Februar 1495 eine Unterstützung „per una Tabula facienda in Capella dicti Sancti Josephi in Ecclesia Sancti Laurentii. (Annali Decemvirali 1495. fol. 135.)

nach Giacomo Mancini [1]) es Papst Pius VII in Lyon einem französischen General aus Dankbarkeit für geleistete Dienste überliess. Sicherm Vernehmen nach ist es nun zu Caen in der Normandie.

In demselben Jahr wurde auch der Contract wegen des Altarblattes für die Capelle im Stadthaus zu Perugia mit Meister Pietro erneut; denn schon im Jahr 1479 hatte der Magistrat mit Meister Petrus Magistri Galeotti de Perusia über diese Angelegenheit verhandelt. Als er aber das Jahr darauf starb und die Tafel nur angelegt zurückliess, kam man im Jahr 1483 mit Meister „Petro de terra Castri Plebis" überein, dass er sie um 100 Gulden vollenden solle [2]). Allein der Contract blieb ohne Erfolg, bis am 6. März 1495 eine neue Übereinkunft getroffen wurde, nach welcher Meister Pietro ein Bild nach eigner Erfindung, aber nach vorgeschriebenen Angaben, zum Preis von 100 Ducaten in Gold und in drei Raten zahlbar auszuführen hatte. Die Altartafel stellt die Jungfrau Maria mit dem Christkinde dar und die Schutzheiligen der Stadt: S. Laurentius, S. Herculanus S. Constantius, und S. Ludovicus von Tolosa. Nach einer Wanderung ins Musée Napoléon kam das schöne Bild in die Sammlung des Vatican. Es hat folgende Inschrift: HOC. PETRVS DE CHASTRO PLEBIS PINXIT. Der Entwurf zu diesem Bilde, die Madonna mit dem Kind und einem Heiligen, befindet sich im Nachlass Lawrence in London. Siehe meinen Catalog der Zeichnungen No. 362. e.

Weit bedeutender noch war der Auftrag, den Pietro zwei Tage darauf für die Kirche S. Pietro maggiore in Perugia erhielt. Nach dem noch erhaltenen Contract vom 8. März 1495 [3]) sollte er um 500 Goldducaten (oder so viel als 850 römische Scudi) für den Hauptaltar die Himmelfahrt Christi, bei welcher die h. Jungfrau, die zwölf Apostel und Engel, in einem grossen Bilde ausführen. In der Lunette sollte ein Gott Vater mit zwei Engeln und für die Altarstaffel und andere Beiwerke noch mehreres nach den Angaben des damaligen Abtes gemalt werden. Dieser bestimmte für die Predella drei kleine Darstellungen aus dem Leben Christi, nämlich die An-

1) Giornale Arcadico 1826 XXXII p. 359.

2) Die ausführlich mitgetheilten Verhandlungen in den Lettere pitt. perug. p. 144—155.

3) Mitgetheilt in B. Orsini's Vita, elogio e memorie dell' egr. pitt. Pietro Perugino. Perugia 1804. p. 140.

betung der Könige, die Taufe Christi und dessen Auferstehung, nebst den beiden halben Figuren der Peruginischen Bischöfe Constantius und Herculanus. Sodann sollten das Hauptbild noch sechs kleinere Bilder umgeben, in denen die halben Figuren folgender Heiligen: S. Benedictus Abt, S. Scholastica seine Schwester, S. Maurus und S. Placidus sein Schüler, nebst dessen Schwester S. Flavia Märtyrin und Jungfrau, endlich S. Coenobius, der Gründer der Kirche. Über den Eingangsthüren zum Chor wurden noch nachträglich die sitzenden Figuren der Propheten David und Jesajas in einem zweiten Contract vom 24. November 1496 hinzugefügt, wofür man ihm weitere 60 Ducaten in Gold bewilligte [1]). Nach Vasari war dieser Altarschmuck das Schönste, was jemals Perugino in Öl gemalt hat, und noch bezeugen die nun in alle Welt zerstreuten Fragmente die Wahrheit jenes Urtheils. Die Schönheit dieser Malereien ist selbst so gross, dass, besonders bei den kleinern Bildern, die schwerer zu beurtheilen sind, mehrere Stücke dem Rafael zugeschrieben wurden, obgleich dieses nach ihrer Entstehungszeit rein unmöglich ist. Die Haupttafel ist jetzt die grösste Zierde des Museums in Lyon und ein Geschenk Papst Pius VII, als er nach dem Friedensschluss von 1815 den Einwohnern der Stadt eine besondere Gnade erzeigen wollte. Die drei Darstellungen aus dem Leben Christi gelten in der Gemäldesammlung zu Rouen in der Normandie als Jugendwerke Rafael's, drei halbe Figuren von Heiligen sind in der Sammlung des Vatican, fünf andere kehrten wieder in die Sacristei der Kirche S. Pietro maggiore nach Perugia zurück. Wohin die zwei runden Bilder mit den Propheten gekommen sind, ist nicht bekannt, aber kleine Copien in Aquarell von Giacinto Riboni bewahrt eben erwähnte Sacristei, als Andenken an das, was ihr entwendet worden. Ausserdem hatte sie schon Rafael, wie ich bereits angegeben, in sein Skizzenbuch als Studium gezeichnet. Eine schwache Wiederholung des Hauptbildes machte nachmals Perugino für den Dom zu Borgo di San Sepolcro, wo das Bild noch im Chor aufgehangen ist.

Vom Jahr 1497 ist die herrliche Altartafel, welche Perugino für die Kirche S. Maria nuova zu Fano ausführte. Die h. Jungfrau sitzt hier in einer Halle auf einem Throne und hält das stehende Christkind auf ihrem Schoose; eine überaus graziöse Composition, welche Perugino mehrmals, zuletzt noch

1) Orsini a. a. O. p. 144.

sehr matt für die Kirche der Annunziata zu Florenz wiederholte. Auf der linken Seite des Bildes stehen Johannes der Täufer, der h. Franciscus und ein Bischof. Rechts die Apostel Petrus und Paulus nebst der M. Magdalena. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. An der Stufe des Throns steht folgende Inschrift: DVRANTES PHANĒN AD INTEMERATE VIRGINIS LAVDĒ TERCENTV̄ AVREIS ATO . . . . . MATEO DA MARTINOTIIS FIDEI COMISSERIO PROCVRANTE MCCCC 97. PETRVS PERVSINVS PINXIT.

Über dem Hauptbild ist noch ein Halbkreis oder eine Lunette, auf welcher Joseph von Arimathia und Nicodemus den vom Kreuz abgenommenen Leib Christi halten, Maria und Johannes zu den Seiten stehen. Die Altarstaffel enthält fünf kleine Darstellungen aus dem Leben der h. Jungfrau, nämlich ihre Geburt, die Verkündigung, die Trauung, die Darbringung des Christkindes im Tempel und die Himmelfahrt. Den Originalentwurf zur Trauung besitzt die reiche Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien; er ist im Werk der Fac Similes von Mansfeld & Comp. lithographirt. Eine Schulcopie des Bildchens sah ich im Besitz eines Kunsthändlers in Berlin. Irrig glaubte man darin Rafael's Hand zu erkennen.

Ein vorzügliches Madonnenbild malte Perugino um. 60 Gulden zu Anfang des Jahrs 1498 für die Brüderschaft von S. Maria novella in Perugia, die nachmals den Namen der Consolazione in Porta S. Angelo führte [1]), jetzt aber mit der von S. Pietro Martire bei S. Domenico vereint ist. Hierher brachte man nun auch das köstliche Bild. Maria mit dem Christkind im Schoose sitzt in einer Landschaft. Oben schweben zwei kleine anbetende Engel und unten hinter der h. Jungfrau knien in verkleinertem Massstab sechs Männer der Brüderschaft in weissen Kutten, alle sprechende Portraite.

Seit dem Jahr 1428 hatten die Peruginer zu verschiedenen malen vergeblich beim Papst um die Erlaubniss angehalten, die dem ehemaligen Baptisterium gehörige Capelle im Palast des Magistrats zu einer Halle des Wechselgerichts (Collegio del Cambio) zu verwenden. Endlich nach dem Tod des Abts von S. Paolo di Valdiponte, von welcher Kirche jene Capelle abhängig war, gelangten sie im Jahr 1452 dazu. [2]). Dass sie alsdann sogleich ans Werk gingen und den Saal bauten, bezeugt die Jahrszahl 1453 am Tragstein des Gewölbes. Un-

1) Lettere pitt. perug. p. 156 und Orsini, Vita di P. Perugino p. 75.

2) Ebendaselbst p. 157.

gewiss ist es aber, wann sie die dasselbe schmückenden Grottesken und kleinen Figuren des Apollo, der Luna und der fünf Planeten ausführen liessen; nur so viel ist gewiss, dass diese Malereien früher als die Seitenwände, und noch ehe man den Plan hatte, diese mit Gemälden zu verzieren, gefertigt wurden. Dies ergibt sich deutlich durch den öfters die Gewölbmalerei überdeckenden Bewurf der Seitenwände, was sicher vermieden worden wäre, hätte man auf deren Bewurf vorher gerechnet. Auch sind die Gewölbmalereien sehr von des Perugino Manier vom Jahr 1500 verschieden, und dürften selbst einem andern Meister angehören; die spillenförmigen Figürchen, obgleich wohlverstanden, haben viel von der frühern Sienesischen Schule, erinnern an die Jugendarbeiten eines Sodoma und B. Peruzzi. Indessen ist es mislich spätern Entdeckungen vorgreifen zu wollen; hier muss es genügen darauf aufmerksam gemacht zu haben. Dass Perugino ums Jahr 1499 den Auftrag erhielt, die Seitenwände des Cambio auszumalen, und dass er einen Theil davon im Jahr 1500 ausgeführt, bezeugt die Inschrift am Pilaster gegenüber seinem Portrait: ANNO. SALVT. MD. aber wie lange er damit beschäftigt war, ist unbekannt; nur wissen wir, dass seine Quittung für die dafür erhaltene Summe von 350 Goldducaten am 15. Juni 1507 ausgestellt ist [1]).

Bekanntlich malte er auf die hintere Wand in zwei Feldern die Geburt Christi und dessen Verklärung. Sodann an der einen Seitenwand die lebensgrossen Figuren der Propheten und der Sibyllen. An der andern gegenüber zwölf stehende Helden und Weise des Alterthums und über ihnen die vier Cardinaltugenden. Endlich neben der Eingangsthüre die einzelne Figur des Cato. Unter des Malers eigenes Bildniss am Pfeiler der Wand links setzten seine Mitbürger folgende Inschrift:

PETRVS PERVSINVS EGREGIVS PICTOR
Perdita si fuerat pingendi hic retulit artem:
Si nusquam inventa est hactenus Ipse dedit.

Sämmtliche Figuren tragen ganz den dem Perugino eigenthümlichen Charakter, wie er in seinen frühern und spätern Werken vorkommt. Es ist daher anzunehmen, wie es auch in der Natur dieses Auftrags lag, dass der Meister alle Haupttheile selbst ausgeführt, und ihm von seinen Schülern nur un-

1) Lettere pitt. perug. p. 158.

tergeordnete Hülfe geleistet wurde. Am wenigsten ist zuzugeben, dass in den Sibyllen vom Jahr 1500 die Köpfe von Rafael gemalt seien, der, damals erst siebenzehn Jahr alt, noch nicht im Stande war so schön modellirte Köpfe zu malen, wie dieses das Crucifix beim Cardinal Fesch in Rom, und die kleine Madonna aus der Sammlung Solly zur Genüge darthun.

Vom Jahr 1500 ist auch die Altartafel mit lebensgrossen Figuren, welche Perugino für das Kloster zu Vallombrosa ausführte und die sich jetzt in der Florentiner Akademie befindet. Die h. Jungfrau mit Engeln umgeben, nimmt den obern Theil des Bildes ein, während unten der h. Bernhard (?) als Cardinal, S. Johannes Gualbertus, S. Benedictus und der Erzengel Michael stehen. Es sind im Ganzen schöne Gestalten, welche in mancher Hinsicht an ähnliche im Wechselgericht erinnern; aber wir entdecken darin die erste Spur jener flüchtigen Behandlungsweise, die leider in den spätern Werken des Perugino immer nachtheiliger einwirkte. Das Bild trägt die Inschrift: PETRVS PERVSINVS PINXIT. MCCCCC.

Im Jahr 1501 war wohl Perugino hauptsächlich mit Ausmalung der Halle des Wechselgerichtes beschäftigt, zum wenigsten können wir keine andere Arbeit aus dieser Zeit nachweisen. In den zwei ersten Monaten besagten Jahrs war er einer der zehn Prioren des Magistrats [1]). Am 10. September 1502 machte er einen Contract mit den Mönchen des Franciscanerklosters auf dem Berg vor Perugia, um für den Hauptaltar, auf dem sich ein altes hölzernes Crucifix aus dem 14. Jahrhundert befindet, zu dessen Seiten die trauernde Maria mit der vor ihr knienden Magdalena und gegenüber den stehenden Johannes mit dem bei ihm knienden h. Franciscus zu malen. Oben fassen zwei kleine Engel das aus den Wunden des Heilandes strömende Blut in Gefässen auf. Das Bild erinnert auffallend an das Crucifix von Rafael beim Cardinal Fesch in Rom und dürfte nur eine Wiederholung einer schon früher gefertigten ähnlichen Darstellung sein. Auf der Rückseite malte ein geringer Schüler des Meisters die Krönung Mariä mit den Aposteln. Beide Bilder sind in Tempera gemalt. Der dafür bestimmte Preis war 120 Gulden [2]).

Eine wichtigere Bestellung erhielt Perugino in demselben Jahr 1502 für den Hauptaltar der Kirche S. Agostino in Perugia. Schon seit 1495 hatte Meister Mattia di Tommaso da

1) Lettere pitt. perug. p. 164.
2) Ebendaselbst.

Reggio einen prachtvollen Rahmen mit andern ihn umgebenden Ornamenten zu schnitzen angefangen und ihn nun vollendet [1]). Perugino sollte auf die eine Seite der freistehenden Altartafel die Geburt Christi, auf die andere dessen Taufe malen. In ersterer Darstellung sehen wir das Kindlein unter einem Holzdache auf die Erde gelegt und Maria und Joseph verehrend vor ihm knien; etwas ferner im Grunde knien noch drei Hirten, und in den Lüften schweben zwei Engel, mit Bewunderung auf den Heiland hinabschauend. In dem Bild der Taufe Christi schwebt oben der h. Geist in Gestalt einer weissen Taube von zwei Engeln und drei Seraphimköpfchen umgeben. Zwei andere Engel stehen dienend bei der Taufe. Die Gestalt des Heilandes ist in dieser Darstellung so ausgezeichnet schön, dass man einen Entwurf dazu im Nachlass Lawrence dem Rafael zuschreiben will, was der Entstehungszeit nach möglich, aber nach der Behandlungsart der Zeichnung nicht mit völliger Gewissheit zu behaupten ist [2]). Zu dem Altar gehörten auch vier Stücke einer Predella, die Predigt Johannes, die Anbetung der Könige, die Beschneidung und das Abendmahl, so wie sieben einzelne Brustbilder von Heiligen, welche, als im Jahr 1683 der Hauptaltar geändert wurde, in die Sacristei der Kirche kamen. So schön auch im Ganzen diese Werke des Pietro sind, so fallen sie doch durch einen hellen, beinahe unkräftigen Ton auf, der gegen die tiefe Färbung seiner Bilder der mittleren Periode sehr absticht, daher die Meinung nicht ungegründet scheint, dass diese Bilder erst später, als er sich einer flüchtigen Behandlungsweise hingegeben, ausgeführt worden sind.

Noch machte er nach einem Contract vom Jahr 1501 für jene Kirche die Zeichnungen zu den Chorstühlen, welche Baccio d'Agnolo aus Florenz meisterhaft in Holz ausführte und 1120 Gulden dafür erhielt [3]). Sie sind nicht allein mit viel Geschmack behandelt, sondern zeigen auch eine auffallende Fülle in den Formen, was wohl grossentheils der Behandlungsweise des berühmten Florentiners zuzuschreiben ist.

Auch das Jahr 1503 brachte Perugino zu Hause zu, indem er bei Erhebung Julius II auf den päpstlichen Stuhl dessen Wappen an den Palast der Prioren und an die fünf Thore der Stadt malte [4]), dagegen begleiten wir ihn das Jahr dar-

1) Lettere pitt. perug. p. 165.
2) Siehe meinen Catalog der Zeichnungen Rafael's N. 349. c.
3) Lettere pitt. perug. p. 166—169.
4) Ebendaselbst p. 170.

auf nach seinem Geburtsort Castello della Pieve, wo er, um ein Andenken von sich zu lassen, im Jahr 1504 in der Capelle der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi ein grosses Wandbild, die Anbetung der Könige [1]) darstellend, auf die trockene Mauer malte und sich dafür nur 75 Gulden, je 25 Gulden während drei Jahren, ausbedungen hatte, obgleich, wie er selbst sagt, die Arbeit 200 Gulden werth sei. Diese Nachrichten wurden entdeckt, als man im Jahr 1835, um die Malerei vor Feuchtigkeit zu schützen, den Grund hinter der Wand tiefer legte und im Mauerwerk auf einen Cylinder stiess, der folgende zwei schadhafte Briefe des Meisters enthielt:

Charo mio Segnore,

La penctur . . che . . onno fa nelle Oratoro de descepr . . nate ve vorieno a meno ducienct . . florene. Io me contenctare de . . . to (cento) come paisano et venti cue scubeto . glatre i . tre ane venti cue lano . et si dicto cotracto sta bene . me mande la poliza et le cuadrine et sera facto et lo saluto.

Io Piectro penctore mano propia . Peroscia vencte de Frebaio 1504.

Und aussen

Allo Scineco de Descripenate de

Chastello de' la Pieve.

Zweiter Brief:

Charo mio Segnore,

Sabito me manne la mula et col pedone che verrone a penctora et fa la poliza pe stren cue [2]) florene et cosi calaro venti cue florene et niente piu me salutare la chomar et lo saluto.

Io Piectro penctore mano propia. Peroscia I de Marzo 1504.

Im Jahr 1507 war das letzte Drittheil von 25 Gulden zu zahlen, worür indessen Perugino, da es an baarem Gelde mangelte, sich begnügte ein kleines Haus in Castello della Pieve für den obigen Rest von der Brüderschaft anzunehmen, wie dieses Orsini [3]) durch einen mitgetheilten Contract vom 29. März 1507 bewiesen hat. — Das Wandgemälde A. D. MDIIII. bezeichnet, zeigt

1) Eine ganz ähnliche Composition wie diese führte Perugino für die Kirche Madonna delle Lagrime unterhalb Trevi aus.

2) Wohl so viel als settantacinque, fünfundsiebenzig.

3) Vita di P. Perugino p. 218.

dieselben Eigenthümlichkeiten, welche wir an denen im Wechselgericht und in der Tafel aus Vallombrosa kennen; nur noch flüchtiger ist die Behandlung, daher sie zwar als eine schätzbare, aber keinesweges als eine vorzügliche Arbeit des Meisters zu betrachten ist. Dass er sie aber zum grössten Theil eigenhändig ausgeführt habe, ist den damaligen Umständen nach für gewiss zu halten und wird durch die ihm eigenthümliche Behandlungsweise in derselben bestätigt. Wir wollen uns daher weder bei der Meinung des P. Guglielmo della Valle aufhalten, welcher in der Malerei die Hand Rafael's zu finden glaubte, noch bei dem, was Hr. von Rumohr [1]), der sie nie gesehen, als Bestätigung dieser Ansicht glaubte sagen zu dürfen. Vielmehr müssen wir dem, demselben erstatteten Bericht eines deutschen Künstlers über diese Malerei, der aus Gründen allen Antheil Rafael's daran absprach, vollkommen beipflichten.

Auch in Panicale bewies sich Perugino auf eine ähnliche Weise wohlwollend und freigebig wie in seinem Geburtsorte. Denn dort malte er im Jahr 1505 al secco ein schönes Bild des h. Sebastian, mit vier lebhaft bewegten Schützen, welche ihre Pfeile auf ihn abschiessen; und als er zwei Jahre darauf an diesem Ort dem Frohnleichnamfeste beiwohnte, lieh er vierzehn seidene von ihm bemalte Kirchenfahnen, mit dem Beding, dass, wenn sie ihm nicht wiedererstattet würden, ihm die Kirche den Rest von 11 Gulden, welchen man ihm noch für die Malerei des h. Sebastian schuldete, zu zahlen habe [2]), eine Bedingung, welche der Kirche eben so viel Vortheil, als dem Künstler Ehre brachte. Solche Züge sind schlagende Beweise gegen die Anschuldigungen des Geizes, womit Vasari den Namen dieses Meisters befleckt hat.

Vom Jahr 1507 war die grosse Altartafel auf Goldgrund, welche Perugino für Montone [3]) malte, die aber nicht mehr vorhanden ist. Sie stellte eine Madonna auf dem Throne dar, und zu deren Seiten die hh. Johannes den Täufer, Gregorius, Johannes den Evangelisten und Franciscus; in der Höhe einige Engel. Die Predella schmückten die kleinen Darstellungen der Geburt Mariä, der Trauung und ihrer Aufnahme in den Himmel. Letztere Bildchen erstand im Jahr 1787 der Marchese Odoardi zu Ascoli, wo sie öfters dem Rafael zugeschrieben

1) Italienische Forschungen III p. 87.
2) Lettere pitt. perug. p. 172.
3) Vita di P. Perugino p. 208.

worden sind [1]), was aber nach der Jahrszahl A. D. MDVII keinen Glauben verdient.

Wenig Interesse gewähren die spätern Arbeiten des Perugino, daher ich nur kurz erwähne, dass er im Jahr 1513 für den Dom seines Geburtsorts um 120 Gulden den Hauptaltar mit einer Madonna, den Aposteln Petrus und Paulus und den hh. Gervasius und Protasius ausführte. Die Tafel trägt folgende Inschrift: PETRVS CHRISTOPHORI VANVTII DE CASTRO PLEBIS PINXIT. MDXIII.

In derselben Stadt führte er auch ein Wandgemälde in der Kirche S. Maria de' Servi aus, von dem sich noch Überreste erhalten haben. Es ist eine Kreuzabnahme, die nun hinter einer Mauer versteckt ist, welche zur Unterstützung der durch ein Erdbeben erschütterten Kirche aufgebaut worden. — Noch entdeckt man daran folgende Inschrift: . . . ESTA HOPERA FERO (?) DEPENGERE. LA. COMPAGNIA DELLA S. . . . . COSI DICTA IN LI ANNI DNI. MDXIV. M. PETR. . . .

Dass Meister Pietro in den Jahren 1518 und 1521 in Perugia arbeitete, bezeugen ein Bild des h. Sebastian, der von zwei Bogenschützen gemartert wird, in der Franciscanerkirche daselbst, und die sechs Heiligen, welche er unter dem Frescogemälde seines grossen Schülers in S. Severo ausführte. Von demselben Jahr 1521 ist auch der vom Kreuz abgenommene Christus im Schoose der h. Jungfrau, in der Collegialkirche zu Spello mit der Inschrift: PETRVS DE CASTRO PLEBIS PINXIT A. D. MDXXI. Das letzte mit einer Jahrszahl von ihm bezeichnete Gemälde ist von 1522. Er führte es für S. Maria zu Fontignano aus, es stellt eine Geburt Christi vor und soll in Tempera gemalt sein.

Schliesslich wollen wir noch darauf aufmerksam machen, dass nach den von A. Mariotti [2]) mitgetheilten Actenstücken, Meister Perugino nicht in Castello della Pieve starb, sondern im Spital zu Fontignano, in welchem Ort er grade mit Arbeiten beschäftigt war. Auch wurde er dort begraben, dann aber nach einem besondern Vertrag in der Kirche S. Agostino zu Perugia beigesetzt. Aus diesem Vertrag geht hervor, dass die Klostergeistlichen mit den drei Söhnen des Perugino am 30. December 1524 übereinkamen, ihnen für das, was ihr Vater noch für die im Jahr 1502 bei ihm bestellte Altarta-

1) Vita di P. Perugino p. 222 und B. Orsini descrizione delle pitture di Ascoli. 1790. p. 75.

2) Lettere pitt. perug. p. 182.

fel zu fordern hatte, 10 Ducaten in Gold zu zahlen, und für das Übrige die Leiche ihres Vaters in ihre Kirche bringen und beisetzen zu lassen, auch eine Seelenmesse für ihn zu halten.

Andrea di Luigi von Assisi. L'Ingegno genannt.

Bekanntlich haben wir über die Zeit seiner Wirksamkeit Angaben vom Jahr 1484 bis 1511. Da ich aber den vom Cav. Frondini aufgefundenen und durch C. F. v. Rumohr [1]) mitgetheilten Nachrichten und weitern Erläuterungen über diesen Meister nichts neues in Bezug auf seine Person beizufügen weiss, so möge hier die Angabe der Werke genügen, welche ich ihm, der Analogie mit der grossen Malerei am Thor S. Giacomo zu Assisi nach, mit Überzeugung zuschreiben darf. Sie zeigen alle, bei einer gewissen immer wiederkehrenden, monotonen Eigenthümlichkeit, die genaueste Verwandtschaft mit Pietro Perugino und Bernardino Pinturicchio. Das Eigenthümliche besteht in einer grössern Fülle und Derbheit der Kopfbildung, als bei den übrigen Malern Umbriens; besonders ist Stirn und Kinnlade etwas breiter, der Nasenrücken voller gehalten. Sonst sind seine Gestalten vielmehr zierlich. Die Schatten in der Carnation fallen alle in ein entschiedenes rothbraun, sind aber klar und nie so hart als öfters bei Signorelli.

Vasari berichtet, dass Andrea Luigi dem Perugino in der Capelle Sixtina als Schüler oder Gehülfe gedient habe, was also auf die Jahre 1580 bis 1584 deutet. Aus dieser Periode dürfte denn auch jenes schöne Madonnenbild sein, welches in der Capelle der Conservatoren im Capitol in Fresco ausgeführt ist, und ohne Grund dem Bernardino Pinturicchio zugeschrieben wird. Die h. Jungfrau betet hier das in ihrem Schoose schlummernde Christkind an, während zwei Engel verehrend zu den Seiten stehn. Das wohlerhaltene Bild ist von zarter Ausführung und grosser Innigkeit im Gefühl. Wie sehr übrigens das Bild damals gefallen, bezeugt eine Copie oder Wiederholung desselben in der zweiten Loggia des Venetianischen Palastes in Rom.

Als eine noch frühere Arbeit von Andrea erscheint ein kleines Madonnenbild in Tempera bei den Nonnen von S. Chiara zu Urbino. Es ist auf Goldgrund gemalt, hart in den

1) Italienische Forschungen II p. 326.

Umrissen und keinesweges mit der Zartheit behandelt, wie es ein so kleines Bild erfordert. Es zeigt uns die halbe Figur der stehenden Maria, welche auf dem linken Arm das segnende Christkind hält. Sie hat nach Art des Perugino ein Tuch mit einer Schleife um den Kopf, und an ihrem dunkelblauen Mantel ist ein Stern und der Saum stark mit Gold aufgetragen. Der landschaftliche Hintergrund mit einem Bäumchen, ist ganz so behandelt wie in der Frescomalerei am Thor zu Assisi. Die Formen der Gesichtsbildung sind wie immer voll und derb, das Kinn stark vorstehend und verzeichnet. Der Ton der Schatten in der Carnation ist röthlichbraun, die Lichter weisslich. Irriger Weise wird das Bildchen dem Rafael zugeschrieben, daher ich es schon im Leben des Giovanni Santi als ein apokryphes Jugendwerk seines Söhnchens erwähnt und die falsche Aufschrift mitgetheilt habe, was hier nicht zu wiederholen ist.

Gleichfalls für ein Jugendwerk des Ingegno halte ich den in Fresco gemalten Erzengel Michael, jetzt im Hause des Marchese Gualtieri zu Orvieto. Dieser etwas zu jugendlich und graziös gehaltene Engel steht hier zierlich auf einem überwundenen Drachen, senkt das in der Rechten haltende Schwert und stützt die Linke ritterlich in die Seite. Seine reichverzierte Rüstung erinnert an ähnliche bei Perugino, und die Landschaft mit der Aussicht aufs Meer, und mit zackigen Felseninseln und Vorgebirgen von einigen zierlichen Bäumchen des Mittelgrundes durchschnitten, an die Art des Pinturicchio. Des Engels Kopf mit langherabfallenden Haaren ist jedoch ganz nach des Ingegno Weise geformt, und in den Händen zeigt sich eine feine Beobachtung natürlicher Grazie. Ehedem war dieses Bild in der Capelle der Madonna di S. Brizio, im Dom zu Orvieto und zwar zur Seite einer Nische mit einem Altar, welcher der Familie Gualtieri gehört. Als dieser Theil erneut] wurde, sägte man das Bild des Andrea di Luigi heraus und brachte es in das Haus der Familie. Hier entdeckte es Cornelius ums Jahr 1812 vernachlässigt in einer verlassenen Küche, zog es hervor, stellte es her und liess es in der Hauscapelle aufstellen, wo es sich noch befindet. Wenn der Name des Ingegno nicht in der Geschichte des Doms von Orvieto des P. della Valle vorkommt, so ist zu bedenken, dass die Familie Gualtieri das Frescobild ausführen liess, daher die Berechnung sich nicht in den Büchern des Doms verzeichnet finden kann.

Das schon erwähnte grosse Madonnenbild über dem Thor

S. Giacomo zu Assisi, stimmt in der Stellung der Mutter mit dem Kinde genau mit dem Fresco der h. Jungfrau im Capitol überein. Auch hier betet sie das in ihrem Schoose liegende Christkind an. Allein statt der zwei Engel umgibt sie hier eine Glorie von sieben Engelsköpfchen in Form einer zugespitzten Ellipse. Den Grund bildet, wie beim Erzengel Michael, eine Landschaft mit zackigen Felsen, nach Art des Pinturicchio. Die Eigenthümlichkeiten in Form und Färbung sind hier dieselben wie in den schon beschriebenen Bildern, nur die Finger der Maria fielen hier etwas zu stark aus. Da die Frescomalerei jedem Einfluss der Witterung ausgesetzt ist, so hat sie theilweise sehr gelitten.

Ein anderes, aber kleines Madonnenbild in Assisi, welches wohl mit Recht dem Ingegno zugeschrieben wird, befindet sich am Kloster S. Andrea. Hier steht das segnende Christkind auf dem Schoos der h. Jungfrau und hält sich mit der Linken an ihrem Gewand. Maria von grosser Schönheit ist mit einer Perlenschnur um den Hals geschmückt, und überhaupt mit grosser Liebe behandelt. Zu den Seiten in der Leibung der Nische steht links der h. Hieronymus, rechts der h. Franciscus. In der sorgfältig in echtem Fresco ausgeführten Malerei sieht man noch die Eindrücke, welche beim Durchzeichnen des Cartons entstanden sind. Die Bildungen der Köpfe haben die grösste Übereinstimmung mit denen in dem grossen Bild der Porta S. Giacomo, und auch hier sind die Winkel des Mundes mehr auf- als abwärts gezogen. Die Schatten der Carnation haben zwar auch einen rothbräunlichen, aber nicht ganz so entschiedenen Ton.

Der Vollständigkeit wegen erwähne ich noch das Madonnenbildchen, welches Hr. Volkmann in Florenz besessen und welches A. A. P. gezeichnet ist. C. F. von Rumohr hat diese Anfangsbuchstaben wohl richtig, Andreas Aloysii pinxit, gedeutet [1]). Das Bild scheint in Tempera gemalt und mit Ölfirnisslasuren vollendet, nach der Art der Florentiner gegen das Ende des 15. Jahrhunderts. Auch dürfte es eines der spätesten Bilder des Ingegno sein.

Bernardino di Betto aus Perugia. Il Pinturicchio genannt.

Über den Meister dieses Künstlers haben wir eben sowenig wie über den des Ingegno andere Nachrichten als die,

1) Stuttgarter Kunstblatt 1821. N. 73. und Italienische Forschungen II p. 328.

welche uns Vasari mittheilt, wonach bekanntlich beide Schüler des Pietro Perugino waren. Und sicherlich haben sie mit ihm die grösste Verwandtschaft; nur unterscheidet sich Pinturicchio im Gegensatz zum Ingegno dadurch, dass er seine Gesichtsbildungen in allen Theilen feiner und zärter hielt, überhaupt in seinen bessern Hervorbringungen als ein ausgezeichneteres Talent erscheint. Allein seine grosse Leichtigkeit, worauf auch der ihm gegebene Name Pinturicchio hindeutet, verführte ihn häufig zur Oberflächlichkeit und wurde in spätern Jahren sein Verderb.

Bei Vasari ist nachzuschlagen, wie er in Rom mit Perugino unter Sixtus IV, selbständig unter Innocenz VIII und Alexander VI viele Arbeiten ausführte und durch seine Behendigkeit den Beifall der Fürsten erwarb. Als ausgezeichnete Werke jener Zeit sind besonders die Wandmalereien in der Capelle Bufalini in Araceli auf dem Capitol zu nennen. Pinturicchio hat darin einige Lebensumstände des h. Bernardin mit viel Wahrheit in Bezug auf die Charaktere dargestellt; auch sind darin feine Beobachtungen des Lebens und manche Portraitköpfe lobenswerth, was allerdings an die damalige, oder erste Darstellungsweise des Perugino erinnert. Sonst vermisst man darin, wie in allen seinen grössern Compositionen, die gleichmässige Ausfüllung des Raumes, so dass derselbe bald überfüllt, bald zu leer erscheint.

Eins seiner vorzüglichsten Werke ist der Altar, welchen er am 14. Februar 1495, in zwei Jahren um den Preis von 110 Gulden zu vollenden für die Kirche S. Maria de' fossi in Auftrag erhielt [1]). Nachdem derselbe lange Zeit vollkommen erhalten die grösste Zierde der Kirche war, kam er bei deren Aufhebung zerstückelt in die Sammlung der Akademie zu Perugia. Das Mittelbild enthält Maria mit dem Christkind auf dem Throne und den kleinen verehrenden Johannes. Den Hintergrund bildet eine schöne Landschaft. Zu den Seiten waren zwei einzelne Figuren der Kirchenväter Hieronymus und Augustinus, und oben über dem Hauptbild in einem viereckten Felde eine Pietà, oder Christus im Grabe stehend, von zwei Engeln unter den Armen unterstützt. Zu den Seiten die Verkündigung in zwei kleinern Figuren dargestellt, von denen sich besonders die h. Jungfrau durch den Ausdruck eines geheimen Schauers und feine Züge auszeichnet. Die Altarstaffel endlich enthält in runden Bildchen die vier Evangelisten und einen

1) Lettere pitt. perug. p. 220.

Kirchenvater. Alle Gestalten in diesem Werke verrathen Schönheitssinn und öfters eine tiefe Empfindung, die wir schon an der Maria erwähnten und auch in dem schmerzlich-edeln Ausdruck der Engel bewundern müssen. Die Bildungen der Köpfe und Hände sind durchgehends fein, die Schatten der Carnation lichtbräunlich.

Leider pflegte Pinturicchio in seiner frühern, bessern Zeit seine Werke nicht zu bezeichnen, sondern nahm erst dann diese Sitte an, als er mehr um des Gewinnes willen fabrikmässig arbeitete. Es müssen daher hier mehrere der erstern mit Stillschweigen übergangen werden. Um indessen die beste Epoche des Pinturicchio nicht allzu mager zu bedenken, sei es mir erlaubt hier ein überaus vollendetes Madonnenbild in der Sacristei der Kirche S. Agostino zu S. Severino anzuführen, welches um dieselbe Zeit wie obiger Altar dürfte entstanden sein. Maria halbe Figur, hält hier das stehende Christkind auf dem Schoose, welches in der Linken die Erdkugel hält und mit der Rechten den Donatar segnet. Dieser, ein Geistlicher, ist im Profil gesehn und von sprechender Portraitwahrheit. Hinter der h. Jungfrau sind zwei anbetende Engel und den Grund bildet eine reizende, durch Wald und Hügel unterbrochene Fernsicht, wie sie das Land dort darbietet. Der Zug der h. drei Könige ist darin angedeutet. Das durch Schönheit und Liebreiz, so wie durch die sorgfältigste Vollendung, wahrhaft entzückende Bild steht mit Recht in hohem Ansehn und ist mit einem Spiegelglase bedeckt. Über ihm ist noch in einem Halbkreis von Pinturicchio der segnende Gott Vater, mit einer Glorie von vier Cherubim umgeben, dargestellt.

Zu den seltenen Bildern von Pinturicchio aus seiner besten Zeit gehört auch das Portrait eines jungen Menschen mit landschaftlichem Hintergrund, jetzt in der Dresdner Gemäldegallerie (N. 2. a.). Es ist noch in Tempera gemalt, und die Untermalung von grüner Erde in den Fleischpartien ist öfters durchgewachsen. Sowohl die feine Auffassung, als die Behandlungsweise, besonders bei der schönen Landschaft, zeigt eine grosse Übereinstimmung mit vorher erwähntem Madonnenbilde.

Mit dem Jahr 1501 bezeichnet sind die Frescomalereien in der sogenannten Cappella bella in S. Maria maggiore zu Spello. Im Hauptbild der Anbetung der Hirten, hat Pinturicchio in einem derselben sein eigenes Bildniss angebracht, und darunter eine Tafel mit folgender Inschrift gesetzt: Ber-

nardinus Pictoricus Perusinus M°CCCC°I°. Diese Malereien enthalten manches Löbliche im Einzelnen, sonst aber ergibt sich aus ihnen, wie schwer es dem Maler gefallen grosse Räume gehörig zu füllen und harmonisch in der Anordnung zu verfahren. Pinelli hat von den Bildern Umrisse gestochen, welche bei den Geistlichen der Kirche zu haben sind.

Diese Arbeit, und dass Pinturicchio in der zweiten Hälfte desselben Jahrs 1501 einer der Prioren des Magistrats zu Perugia war [1]), beweisen, dass er damals noch nicht in Siena beschäftigt sein konnte. Wir müssen daher annehmen, dass er erst das Jahr darauf vom Cardinal Francesco Piccolomini, nachmals Papst Pius III, den Auftrag erhalten, die von ihm erbaute Libreria am Dom zu Siena mit Darstellungen aus dem Leben des Aeneas Sylvius Piccolomini oder Papst Pius II auszuschmücken. Es wurde schon berichtet, wie er dabei, die Beschränktheit seines Talentes erkennend, sich der reichen Erfindungsgabe des jungen Rafael bediente. Manche weitere anziehende Beobachtungen darüber enthalten die Italienischen Forschungen von C. F. von Rumohr III p. 43—47. Die 10 Wandmalereien wurden zuerst von Raimondo Faucci unter folgendem Titel gestochen: Narrazione delle Gesta di Enea Sylvio Piccolomini poi Pio II rapresentate nelle pareti della libreria corale del Duomo di Siena dal Pinturicchio, con Schizze e Cartoni di Rafaello d'Urbino. Siena 1771. fol. — Sodann in den Pitture di Siena von Lasinio figlio. gr. fol.

Derselbe Verfasser erwähnt im weitern Verlauf seiner Forschungen S. 56. eines Altarblattes in der Kirche S. Girolamo zu Perugia, welches in den Ortsbeschreibungen von alters her als ein Bild aus der Schule des Perugino, ohne nähere Angabe bezeichnet worden ist. Der geistreiche Kunstkenner glaubt nun darin nicht allein die Hand des Pinturicchio zu erkennen, sondern auch die Mithülfe Rafael's. In der That sind gegenüber dem Werke seine Gründe so überzeugend, dass ich keinen Anstand nehme, ihnen im Allgemeinen beizutreten; nur die Ansicht kann ich nicht theilen, dass Rafael den Entwurf dazu gemacht, das Bild untermalt und nur die Vollendung dem Pinturicchio überlassen habe. Im Gegentheil scheint mir der ursprüngliche Entwurf von Letzterem, da besonders der Maria mit dem Christkinde die dem Rafael eigenthümliche Grazie fehlt, sich die Gruppirung der Figuren nicht recht rundet und das Kind selbst ungefällige Linien

1) Lettere pitt. perug. p. 218.

zeigt. Dagegen ist wieder im Einzelnen, besonders in den vier zur Seite stehenden Heiligen, so viel Rafaelisches, dass wohl angenommen werden darf, der Urbinate habe seinem Freunde nicht nur bei der Zeichnung einige Hülfe geleistet, sondern auch bei dem Malen. Dem Charakter der schönen Zeichnung nach scheint es selbst, dass Pinturicchio im Jahr 1507 sich hierzu die Anwesenheit Rafael's in Perugia zu Nutz zu machen wusste.

Welchen Abstand bildet gegen dieses Gemälde das Altarblatt in der S. Andreaskirche zu Spello, welches Pinturicchio das Jahr darauf ausführte! Erkennt man darin auch noch in einzelnen Intentionen die schöne Anlage des Künstlers, wie namentlich in dem kleinen Johannes, so ist es doch in der Ausführung sehr flach, geistlos und handwerksmässig behandelt. Die Altartafel zeigt in der Mitte auf einem erhöhten Thron die h. Jungfrau mit dem Kinde und auf den Stufen den kleinen Johannes beschäftigt das Ecce Agnus Dei auf einen Pergamentstreifen zu schreiben. Zu den Seiten stehen S. Andreas und S. Laurentius. — Nun als echter Gewerbsarbeiter seine Waare anpreisend, hatte Pinturicchio die Eitelkeit, trotz der schwachen Arbeit, einen Belobungsbrief an ihn von Gentile Baglioni vom 24. April 1508, unten im Bilde zu copiren. [1])

Noch unerfreulicher und flüchtiger behandelt ist ein Bild von Pinturicchio vom Jahr 1509. Es befindet sich in derselben Augustinerkirche zu S. Severino, worin wir das herrliche Madonnenbild aus seiner schönen Zeit bewunderten. Die Tafel stellt eine Madonna del Soccorso vor, eine mit dem Christkind im Arm stehende h. Jungfrau, zu welcher unten eine Mutter mit grossen Ängsten fleht, da sich ihr Kind aus Furcht vor einem Drachen (dem Satan) in ihren Schoos flüchtet. Das Bild hat folgende Inschrift: BERNADINO PERVSINO PINSIT. HOC OPVS F. F. PANTONIVS DE IENTIBVS P. SVA DEVOTIONE. 1509. ACCIAS HAFERI.

Über des Pinturicchio Tod berichtet Sigismondo Tizio in seiner Handschrift: Historiarum Senensium Tom. VII, auf der Sieneser Bibliothek befindlich, wie folgt: „In der Nacht, welche auf Sonntag den 11. December (1513) folgte, starb Bernardin von Perugia, ein sehr berühmter Maler, wie dessen Werke in der Stadt Siena zeigen, woselbst er sich ein Haus, den von Papst Alexander III angefangenen Palast, und in der Landschaft von Siena bei Pernina Güter gekauft hatte. Er

1) Abgedruckt in den Lettere pitt. perug. p. 222.

hinterliess seine Ehegattin Grania und zwei Töchter und wurde in der Kirche S. Vincenzo begraben. Man sagt, dass ein gewisser Paffo [1]), ein geringer Mann, auf dem Markt zu Siena wohnend, ein Verhältniss mit der Ehefrau des Bernardino gehabt, und dass von ihnen niemand zu dem kranken Bernardino sei zugelassen worden, ausser einige geringe Weiber aus unserer Nachbarschaft, die mir später erzählten, sie hätten gehört, wie Bernardino geklagt habe, dass er vor Hunger sterbe. Malereien von ihm sieht man in den Gemächern der Päpste, in der Engelsburg und in Araceli, die er zu Zeiten Alexander's VI mit seiner kunstreichen Hand ausführte. Auch erhielt er für seine Arbeit von Alexander sowohl Canonicate, die er weggab, als auch auf Lebenszeit das Gut zu Chiusi, welches die Kirche in der Landschaft Perugia besass."

In der Kirche S. Vincenzo und Anastasio zu Siena sieht man nun eine Gedächtnisstafel folgenden Inhalts:

Bernardino Betti detto il Pinturicchio
al quale Pietro Vannucci fù maestro
Rafaello Sanzio condiscepolo
Perugia Patria. Siena ospita grata
qui ebbe tumulo senza monimento
gli undici di Decembre 1513.
Luigi de Angelis questo piccolo marmo
a tanto nome poneva. il primo di Agosto 1830.

Giovanni, Lo Spagna genannt.

Schon Vasari rühmt diesen Maler als einen der bessern Schüler des Perugino, der sich besonders durch ein schönes Colorit ausgezeichnet habe; und in der That erkennen wir in ihm einen Meister, dem (so lange er dem Charakter der Urbinischen Schule treu blieb) sein Gegenstand lebendig und geistig vor der Seele stand, der durch Schönheit und feingefühlte Formbildungen eben so sehr, als durch heiteres Colorit erfreut. In seinen spätern Tagen aber, von der Gewalt des Rafaelischen Einflusses gedrängt, verfiel er in eine matte Nachahmung von dessen Formen und ist kaum mehr wiederzuerkennen.

Dass er sich schon in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Spoleto dürfte niedergelassen haben, bezeugt sein Ernennungsdecret zum Bürger der Stadt vom Jahr 1516, wo-

1) Paffum quemdem peditem in foro Senensi.

rin gesagt ist, dass er sich schon seit langer Zeit daselbst befinde und verheirathet sei. Sonst ist uns über seine Lebensumstände nichts bekannt, als dass er „Magister Johannes Petri" im Jahr 1517 zum Capitano dell' Arte de' Pittori in Spoleto ernannt wurde. [1]).

Von des Giovanni Hand dürfte das gemalte Wappen des Papstes Julius II im Saal des Stadthauses von Spoleto sein. Es ist von drei allegorischen Tugenden, der Gerechtigkeit, der Charitas und der Gnade umgeben. Da solche Wappen gewöhnlich beim Regierungsantritt der Päpste in den Stadthäusern und an den Thoren der Städte gemalt wurden, die unter ihrem Einfluss standen, so könnte angenommen werden, dass das fragliche im Jahr 1503 ausgeführt wurde. Da indessen der Charakter der allegorischen Figuren vielmehr auf eine spätere Entwicklung der Kunst hindeutet, so dürften dieselben erst mehrere Jahre darauf bei der Ausschmückung des Saales durch Spagna dem Wappen hinzugefügt worden sein. Die Wände des Saales sind nun übertüncht, und nur über der Eingangsthüre sieht man (ausser obigem Wappen an der Hauptwand) noch zwei kleine Genien.

Nicht für diesen Saal, wo es sich jetzt befindet, sondern für das obere Castell, malte Spagna das Madonnenbild in Fresco, welches man, um es vor dem Untergang zu retten, aussägte und im Jahr 1800 herunter in das Stadthaus brachte. Maria mit dem stehenden Christkind auf dem Schoos, hat vier Heilige zu ihren Seiten, links den Kirchenvater Hieronymus mit dem Einsiedler Nicolaus von Tolentino, rechts den h. Bischof Brizio und die h. Katharina von Alexandrien. Über dem Bilde ist ein Halbkreis mit zwei Genien, die ein Familienwappen halten. Die grosse Übereinstimmung dieses Bildes mit des Perugino Art setzt diese Malerei in eine frühe Periode.

Im Jahr 1507 malte Spagna die Altartafel für Monte Santo von Todi und erhielt dafür 200 Goldducaten. Sie ist derjenigen ähnlich, welche er für die Kirche S. Girolamo von Narni ausführte, wie dieses im öffentlichen Archiv der Stadt aufgezeichnet ist. [2]). Auch in Trevi führte er mehrere Arbeiten aus: Von besonderer Schönheit soll eine Grablegung in der Kirche Madonna delle lacrime auf dem Weg zur Stadt sein. Leider fand ich die Kirche zweimal verschlossen. Dagegen sah ich den Hauptaltar der Franciskanerkirche S. Martino in

1) Lettere pitt. perug. p. 194—196.

2) B. Orsini Vita di P. Perugino p. 290.

Trevi. Er stellt eine Krönung Mariä von Engeln umgeben vor; und unten 18 kleine Figuren von Heiligen, meist vom Orden des h. Franciscus. Sodann befinden sich von Spagna's Hand über den Eingangsthüren zum Chor zwei kleine Bilder eines S. Martin, der seinen Mantel theilt, und des h. Franciscus, wie er die Wundenmaale empfängt. Es sind sämmtlich brave Bilder, in denen der Peruginische Charakter entschieden hervortritt. Auch am Beinhaus des Klosters ist von unsers Meisters Hand eine Frescomalerei. Sie stellt eine verklärte Maria in einer Glorie stehend dar; unten knien in einer Landschaft links Johannes der Täufer und S. Hieronymus, rechts der h. Franciscus mit noch einem seines Ordens. Die Jahrszahl MDXII ist darauf angegeben.

Das Hauptbild von Spagna ist aber das Altarblatt in der S. Stephans-Capelle der untern Franciscanerkirche zu Assisi. Maria auf einem Throne sitzend hält hier das stehende Christkind auf ihrem Schoose und auf jeder Seite stehen drei Heilige, während oben zwei Engel anbetend verehren. Am Sockel des Thrones steht: A. D. MCCCCCXVI. XV. IVLII. Auch in diesem schönen Werke ist Spagna noch dem Peruginischen Schulcharakter treu, obgleich in der Zeichnung studirter, in der Färbung zärter.

Zu seinen bessern Werken gehören auch noch die Frescobilder in der Zelle des h. Franciscus in S. Maria degli Angeli bei Assisi. Als eine Jugendarbeit glaube ich eine Lunette in der Akademie zu Perugia bezeichnen zu dürfen. Sie stellt einen Gott Vater mit acht Engeln umgeben vor, und muss der Theil eines grössern Werkes gewesen sein. Auch ist mit des Spagna Art ganz übereinstimmend ein Altarblatt im Chor der Collegialkirche S. Matromeo zu Monte Falco. Es stellt drei Heilige auf Goldgrund vor: S. Vincentius, Sta. Illuminata und S. Nicholaus. Da hier die Manier des Perugino nur schwach durchscheint, so dürfte es zu den spätern Werken unsers Meisters gehören.

Die letzten Arbeiten, welche wir von Spagna kennen, sind die Frescomalereien in der Kirche S. Jacopo am Weg zwischen Spoleto und Fuligno. Im Chor der kleinen Kirche ist nämlich in der Mitte der Apostel Jacobus dargestellt, und zu den Seiten zwei Begebenheiten aus seiner Legende. Sie tragen die Jahrszahl MDXXVI, und sind brave Arbeiten. Darüber in der Wölbung der Nische ist eine Krönung Mariä, welche der Hauptgruppe nach der von Fra Filippo Lippi zu Spoleto entnommen ist; die Engel und Heiligen umher sind unbedeu-

tend. Neben der Nische stehen unter zwei Runden mit der Verkündigung, die h. Barbara und die h. Appolonia, die in der Behandlungsweise mit den allegorischen Figuren im Stadthause zu Spoleto übereinstimmen. Weiter links in einer kleinen Nische malte Spagna eine h. Jungfrau in Wolken von Engeln umgeben und unter ihr S. Sebastian, S. Rochus und einen heiligen Bischof. Diese Figuren, welche die Jahrszahl 1527 tragen, sind noch schwächer als alle vorhergehenden, machen indessen noch keinen so betrübenden Eindruck, als die in der Nische gegenüber mit einer Maria in einer Glorie über den Aposteln Petrus und Paulus und dem h. Antonius vom Jahr 1530. Es scheint, dass hier der Meister, durch die sich überall verbreitende Nachahmung Rafael's an sich selbst irre geworden, auch diesen neuen Weg glaubte einschlagen zu müssen. In seinem Alter konnte er ihm aber nicht mehr folgen, verlor daher das ihm eigenthümliche Gute, ohne dafür etwas Besseres zu erreichen.

Eusebio di Sangiorgio aus Perugia.

Er ist in der Matrikel der Maler von Porta S. Angelo gleich nach Pinturicchio und Lattanzio folgendermassen eingeschrieben: Eusepius Jacobi Christophori; dass er auch den Zunamen da Sangiorgio hatte, ergibt sich aus der Matrikel der Apotheker, wo sein Bruder Nicolaus im Jahr 1506 so genannt wird [1]). Schon im Jahr 1501 hatte Eusebio in Gemeinschaft mit Fiorenzo di Lorenzo und Berto di Giovanni die Fähnchen der Trompeter des Magistrats gemalt [2]), daher er zu den frühern Schülern des Perugino zu setzen ist.

Nach den wenigen von ihm bekannten Werken darf man ihn zu den bessern Schülern des Meisters zählen, der den grössern Anforderungen, welche eine spätere Zeit an die Kunst machte, zu entsprechen suchte. Das frühste mit seinem Namen und der Jahrszahl bezeichnete Werk von ihm sind die zwei Frescomalereien im Kreuzgang von S. Damiano vor Assisi. Die eine stellt die Verkündigung vor. Maria kniet und hat ein Buch in der Hand, während der herbeieilende Engel, einen Lilienstengel in der Linken haltend, mit der Rechten segnend, die grosse Botschaft verkündet. Oben Gott Vater. Die ganze Darstellungsweise erinnert sehr an die des Perugino.

1) Lettere pitt. perug. p. 232.
2) Ebendaselbst.

Im andern Bild sieht man, wie der h. Franciscus kniend die Wundenmaale empfängt, welche von dem, gleich einem Seraphim geflügelten Christus am Kreuze ausgehen. Links in der Landschaft sitzt in Betrachtung vertieft der Bruder Rufino. Es sind zwei schöngedachte Figuren, voll Leben und Charakter, auch die Gewänder sind von grossartiger Haltung. Die Landschaft zeigt viele sonderbar überhängende Felsen, die Wildheit der Gegend von Averna zu bezeichnen. Diese Wandmalerei hat folgende Inschrift: EUSEBIUS PERUSINUS PINXIT AD. MDVII.

Ist das hübsche Bild einer Anbetung der Könige in der Kirche S. Agostino, wie schon Vasari angibt, ein Werk Eusebio's, so dürfte es noch früher als obige Malereien entstanden sein, da es noch entschiedener den Charakter der Peruginischen Schule trägt. In dem Bilde zeichnet sich besonders eine Glorie von vier musizirenden Engeln aus, sonst erinnert der übrige Theil der Composition an ganz ähnliche des Meisters.

Das letzte mir bekannte Bild von Eusebio ist auf dem vierten Altar in der Franciskanerkirche zu Matelica, 10 Miglien von Fabriano entfernt. Maria auf einem Throne hält das sitzende Christkind mit ihrer Rechten, während sie in einem Büchelchen in ihrer Linken liest. Johannes der Evangelist und S. Franciscus stehen zu der einen Seite und zur rechten der Apostel Petrus nebst dem h. Antonius. Auf den Stufen des Thrones zeigt der kleine Johannes in ein Buch, worin zu lesen ist: Si queris miracula mor error, clamitas . . . . . und an der Stufe steht: Dionysius Petri Berti faciunt . . . . . vit. Sodann die Unterschrift: EVSEBIVS. DE. SCO. GEOGIO PERVSINVS. PINXIT. 1512.

Die Altarstaffel enthält drei Abtheilungen mit Wundern des h. Antonius. Das vorzüglich schöne Bild zeigt in der Behandlungsweise noch Reste der Manier des Perugino, aber auch ein Streben, sich die Vorzüge Leonardo da Vinci's und Rafael's anzueignen. Die Schatten in der Carnation sind röthlich braun; sonst ist die allgemeine Haltung des Bildes tief im Ton. Leider fängt die schöne Tafel in einzelnen Theilen an sich abzublättern.

Obgleich Eusebio noch lange lebte, wie seine im Jahr 1527 erfolgte Erwählung zu einem der weisen Bürger beweist,

deren damals immer hundert an jedem Thore von Perugia für wichtige Angelegenheiten der Stadt gewählt wurden [1]), so waren doch bis jetzt alle meine Nachsuchungen nach Werken seiner letztern Zeit vergebens.

Domenico di Paris Alfani aus Perugia.

Er war der Sohn eines Goldschmiedes zu Perugia und ist schon im Jahr 1510 in die Matrikel der Maler der Porta Borgna unter dem Namen: Dominicus Paridis Panderi Alfani, eingeschrieben [2]). Die frühesten Nachrichten von seinen Arbeiten sind von den Jahren 1511 und 1513, in welchen er mit Berto di Giovanni Trompeterfahnen für den Magistrat und das Wappen Leo X malte [3]). Von seiner Freundschaft mit Rafael und wie er dessen Hülfe in Anspruch nahm, als er das Altarblatt für die Carmeliterkirche in Perugia zu malen hatte, ist schon die Rede gewesen. Nochmals benutzte er eine Composition Rafael's, als er das Altarblatt in S. Gregorio della Sapienza Vecchia zu Perugia ausführte. Denn der obere Theil der h. Jungfrau mit dem Kinde ist einem Carton Rafael's entnommen, welcher lange Zeit im Hause J. B. Ceccomani zu Perugia aufbewahrt wurde. Es ist dieselbe Composition des Bildes aus der Gallerie Orléans, jetzt im Besitz des Hrn. Sam. Rogers in London. In dem Altarblatt sitzt Maria auf einem reichverzierten goldenen Throne und hält das stehende, anschmiegende Christkind an sich. Zwei über ihr schwebende Engel halten eine goldene Krone über ihr Haupt. Links steht Gregor I, rechts der Bischof Nicolaus von Bari, zwei würdige Gestalten. Am Saum des Kleides der h. Jungfrau steht: A. D. MDXVIII. DOMENICVS. FECIT. Es ist bei weitem das beste Bild des Meisters, von einer tiefen, prachtvollen Färbung; auch die Zeichnung ist correct, wenn gleich nicht gründlich verstanden, sondern flau; die Charaktere sind lieblich und würdig, ohne grade tief empfunden zu sein. Eigen ist es, dass seit Orsini [4]) dieses Bild für ein Werk des Ingegno von Assisi konnte ausgegeben werden!

Nach Vasari und Annibale Mariotti [5]) bediente sich Do-

1) Lettere pitt. perug. p. 233.
2) Ebendaselbst p. 241.
3) Ebendaselbst p. 242.
4) Vita di P. Perugino p. 245.
5) Lettere pitt. perug. p. 243—246.

menico auch der Hülfe des Meisters Rosso aus Florenz, als er im Jahr 1527 eine Tafel für Castel Rigone zu malen hatte und jener ihm den Carton dazu machte. Ein anderes Bild von ihm vom Jahr 1532 in S. Giuliano vor Perugia ist in den Haupttheilen einem Gemälde von Andrea del Sarto entnommen. Es stellt eine Madonna auf dem Throne vor, Johannes der Täufer und die h. Margaretha zu den Seiten sitzend. Oben zwei Engel. Das unbedeutende Bild hat die Inschrift: A. D. MDXXXII. DOMINICVS. PARIDIS. F. PICTOR. PERVSINVS. FACIEBAT.

Diese Angaben mögen genügen um darzulegen, dass Domenico in der Armuth seiner Erfindungsgabe sich gerne der Hülfe anderer bediente, und sich mit Leichtigkeit das Fremde anzueignen wusste. Da er nun ein hohes Alter erreichte (er lebte noch im Jahr 1553), so haben seine Werke nach der damaligen Kunstentwicklung das verschiedenartigste Ansehn, und es ist daher nicht zu verwundern, dass in Perugia selbst noch die grösste Verwirrung in den Angaben seiner Werke herrscht.

Giannicola Manni, Sohn des Paolo aus Castello della Pieve.

Er gehört zu den ältern Schülern des Perugino, indem ihm schon 1493 der Auftrag wurde, das Speisezimmer der Prioren im Stadthaus mit einem Abendmahl auszuschmücken [1]), wovon sich aber keine Spur mehr erhalten hat. Eben so wenig wissen wir etwas näheres über eine andere, wenn auch unbedeutende Malerei, die er in demselben Gebäude im Jahr 1499 ausgeführt, und die von Fiorenzo Lorenzi und Bartolomeo Carporali zu 18 Gulden geschätzt wurde [2]).

In hohem Ansehn stand ehedem das von ihm gefertigte Altarblatt aller Heiligen in der Kirche S. Domenico zu Perugia. Man bewahrt von demselben noch einzelne Überreste in der Sacristei der Kirche, welche eine tüchtige Behandlung und noch ganz entschieden den Peruginischen Schulcharakter tragen. Es sind zwei Tafeln, eine mit Maria und Johannes, die andere mit M. Magdalena und Longinus (?), die als Seitenbilder eines Crucifixes dienten. Unter demselben war ehedem die Haupttafel mit vielen Heiligen, die aber im Jahr 1712 vom Altar weggenommen, jetzt nicht mehr vorhanden ist.

1) Lettere pitt. perug. p. 229.
2) Ebendaselbst p. 230.

Erhalten hat sich dagegen ein anderes seiner bessern Werke bei den Mönchen von S. Tomaso in Perugia. Es stellt den ungläubigen Thomas vor, welcher dem auferstandenen Heilande in die Seite fühlt. Links stehen in einer Landschaft Johannes der Evangelist, S. Dominicus und Thomas von Aquin, rechts der Apostel Jacobus, S. Antonius Abbas und der h. Martinus. Über dem Hauptbilde ist noch ein kleineres Viereck mit einem Gott Vater. Obgleich die Charaktere wenig Tiefe haben, so ist es doch ein tüchtiges Bild von schöner Zeichnung und kräftiger Farbe, die eine freie Entwicklung der Peruginischen Manier beurkunden. Das sonst gut erhaltene Bild hat nur am Gewand des Christus gelitten, welches roth auf Goldgrund gemalt, sich theilweis abgeblättert hat.

Eine umfassendere Arbeit des Giannicola sind die Frescomalereien, welche er am 26. Juni 1515 den Auftrag erhielt in der Capelle Johannes des Täufers beim Wechselgerichte (Cambio) auszuführen. Er scheint indessen langsam damit vorgerückt zu sein, da er am 19. Februar 1518 Caution stellen musste, sie nun unverzüglich nach Vorschrift zu vollenden. Diese Malereien, welche mehrere Gegenstände aus dem Leben Johannes des Täufers vorstellen, zeigen uns den Maler viel schwächer als in den frühern Werken und von dem Trachten, grössere Meister, wie Rafael und Andrea del Sarto nachzuahmen, ergriffen und irre gemacht. So entlehnte er z. B. für die Geburt des Johannes theilweis die Composition des Bildes der Geburt der Maria im Hof der Nunziata zu Florenz; für die Figur des Herodes die des Proconsuls Sergius in der Erblindung des Zauberers Elymas, und für einen Engelknaben den Amorin in der Galathea von Rafael.

Andere Werke des Giannicola sind mir nicht bekannt; indessen erwähnt Orsini noch zwei andere Frescomalereien: eine in S. Martino del Verzaro, die andere zu Pacciano, wofür er im Jahr 1540 als Rest des Preises 26 Gulden erhalten [1]). Sonst wissen wir noch von Giannicola, dass er im Jahr 1527 einer der Prioren des Magistrats war, und am 27. October 1544 in Perugia das Zeitliche verliess [2]).

Berto di Giovanni aus Perugia.

Seit dem Jahr 1497 fand ihn A. Mariotti in der Matrikel der Maler der Porta Sole in Perugia eingeschrieben und

1) Vita di P. Perugino p. 271 u. 275.
2) Lettere pitt. perug. p. 233.

im Jahr 1507 wird er Bertus (al. Bertus) Johannis Marci genannt [1]). Wenn ihn aber B. Orsini [2]) Berto di Giovanni Paolini aus Citta della Pieve nennt, ohne weitere Auskunft darüber zu geben, so scheint dabei ein Versehn und eine Verwechslung mit Giannicola vorgefallen zu sein. Dass Berto di Giovanni im Jahr 1501 einige Fahnen der Magistratstrompeter in Gemeinschaft mit Fiorenzo Lorenzi und Eusebio di S. Giorgio gemalt, ist schon erwähnt worden, so wie auch der kleinen Arbeiten, welche er 1511 und 1513 mit Domenico di Paris Alfani ausgeführt. Sonst wissen wir von ihm nur, dass er nach dem Contract Rafael's vom Jahr 1516 mit den Nonnen von Monte Luce die Altarstaffel zu dem Hauptbild in Perugia malen sollte; da aber, wie bereits angegeben, diese Tafel erst nach Rafael's Tod durch seine Schüler Giulio Romano und Gio. Francesso Penni im Jahr 1525 vollendet und nach Perugia gesendet wurde, so malte Berto auch erst in jenem Jahre die vier kleinen Tafeln, welche sich noch in der Sacristei besagter Klosterkirche vorfinden. Sie enthalten, wie vorgeschrieben wurde, Darstellungen aus dem Leben der Maria: Ihre Geburt, wie sie als Mädchen zum Tempel aufsteigt, ihre Trauung und ihren Tod. — Das erste Bild, die Geburt Mariä, ist über der Thüre mit dem Jahr A. D. MDXXV bezeichnet. Der allgemeine Charakter derselben nähert sich dem Rafaelischen, daher anzunehmen ist, dass Berto einige Zeit unter Rafael in Rom gearbeitet, vielleicht eben im Jahr des Contracts 1516 von dort wieder nach der Vaterstadt zurückgekehrt ist. Im übrigen haben die Compositionen wenig Haltung, die Charaktere sind unbedeutend und der Faltenwurf ist keineswegs gewählt. In den Fleischtönen ist Berto meist rothbraun, in den Schatten dunkel, im Auftrag der Farben sehr pastos.

Mit Bestimmtheit kann ich weiter keine Arbeiten von ihm angeben; indessen haben einige kleine Bilder in Perugia in der Behandlungsart grosse Übereinstimmung mit obigen, so dass sie wohl von derselben Hand sein dürften. Dazu rechne ich die Predella des ersten Altars links in der Kirche S. Giuliana vor Perugia, worin der Apostel Johannes auf der Insel Patmos die Apokalypse schreibend dargestellt ist. Die Haupttafel nebst der Lunette mit einem von Seraphim umgebenen Gott Vater sind von einem unbekannten Schüler des Perugino; die Altar-

1) Lettere pitt. perug. p. 205.

2) Vita di P. Perugino p. 293.

staffel aber mit drei kleinen Darstellungen aus des Evangelisten Leben ist von anderer Hand und stimmt mit des Berto Art überein. Bei der Composition, wie Johannes in Öl gesotten wird, ist die Darstellung des Martyrthums der h. Felicitas von Rafael benutzt.

So ist auch das andere Bildchen, welches ich von Berto's Hand glaube, einer Rafaelischen Composition entliehen, nämlich dem bekannten von Marc Antonio gestochenen Abendmahl. Das Bildchen befindet sich in der Sammlung der Akademie zu Perugia.

Giambattista Caporali aus Perugia.

Er war der Sohn des Malers Bartolomeo Caporali aus Perugia, eines nicht ungeschickten Künstlers, der mehreres in der Umgegend ausführte und im Jahr 1442 unter die Maler der Porta Borgna eingeschrieben wurde [1]). Ob nun Giambattista nach Vasari's Angabe, der ihn irrig Benedetto nennt, wirklich ein Schüler des Pietro Perugino war, ist jetzt, wo alle seine bekannten Werke untergegangen sind, schwer zu bestimmen; nach der Art indessen, wie Mariotti und Orsini [2]) davon sprechen, dürfte man es bezweifeln. Auch von seiner Kunstfertigkeit in der Architektur haben wir keine beglaubigten Zeugnisse mehr; es bleibt uns daher von ihm nur seine Übersetzung der fünf ersten Bücher des Vitruv, die in folio unter folgendem Titel im Druck erschienen: „Con il suo Comento e figure Vetruvio in volgar lingua raportato per M. Giambatista Caporali di Perugia", und auf dem letzten Blatt liest man: Stampato in Perugia nella Stamperia del Conte Jano Bigazzini, il dì primo d'Aprile l'Anno MDXXXVI. Eine Würdigung dieser Übersetzung enthält Tiraboschi's Storia della Letterat. Ital. VII p. 422.

Im Mai 1553 machte J. B. Caporali sein Testament [3]) und soll nach Vasari um 1560 gestorben sein.

Tiberio d'Assisi.

In Acten wird er Tiberius Diatelevi de Assisio genannt, daher Mariotti vermuthet, dass er von der Familie Ranieri aus

1) Lettere pitt. perug. p. 82.

2) Ebendaselbst p. 233. und Vita di P. Perugino p. 277.

3) Lettere pitt. perug. p. 238.

Assisi abstamme, da zu jener Zeit ein Diatelevi Ranieri, welcher des Tiberio Vater sein dürfte, in Assisi lebte. [1]). Dieser Schüler des Perugino hatte seinem Meister alle Manieren abgesehn und bildete sie nach, ohne aber in dessen tiefere Grundsätze der Kunst, noch in dessen geistiges Wesen einzudringen. Seine Werke, so angenehm sie auch anfänglich die Freunde der Peruginischen Schule überraschen dürften, flössen daher bei näherer Betrachtnng nur Widerwillen ein, und erzeugen das unangenehme Gefühl getäuschter Erwartung.

Die frühste mir bekannte Arbeit von Tiberio ist eine Frescomalerei in der Kirche S. Francesco zu Monte Falco, an der Wand des ersten Altars rechts. Sie stellt eine Madonna auf dem Throne vor, zu deren Seiten der Apostel Petrus und ein Cardinalbischof stehen. Sie hat die Inschrift: Tiberius de Assisi. 1510.

Noch malte er manches Andere in dieser Gegend, was wir als schwache Erzeugnisse übergehen wollen, und nennen nur noch die Frescomalerei in der Capelle delle rose von S. Maria degli Angeli bei Assisi, mit fünf Darstellungen aus dem Leben des h. Franciscus. Sie sind von den Jahren 1517 und 1518 und vielleicht das Beste, was er je gemalt. Hieraus geht denn zur Genüge seine Mittelmässigkeit hervor. Die letzte Inschrift an diesen Malereien lautet: HOC OPVS GRATIA DEI CONSVMATVM FVIT. A. D. 1518. TIBERIVS DE ASSISIO PINXIT.

Was dieses schwachen Schülers Arbeiten von denen seines Meisters ausser der grossen Mattigkeit in allen Theilen besonders auszeichnet, sind die schmälern Gesichtsbildungen, die in den Kinnladen noch eckiger erscheinen.

Francesco Melanzio aus Monte Falco.

In seiner Vaterstadt trifft man einige seiner Werke, welche augenfällig die Schule des Perugino verrathen. Sein frühstes mir bekannte Gemälde ist in Tempera auf Leinwand ausgeführt und befindet sich in der Kirche S. Fortunato nahe bei Monte Falco. Maria mit dem Christkind sitzt auf einem Throne, zu dessen einer Seite drei heilige Franciscaner stehn, unter denen der Ordensstifter und S. Bernardino; rechts steht neben zwei andern Heiligen S. Fortunatus, den Hintergrund bildet eine Landschaft. Das unbedeutende Bild trägt die Inschrift: FRANCISCVS M. DE MŌTEFALCO. PIN̄T. 1498.

1) Lettere pitt. perug. p. 210.

Schon von der Art des Perugino abweichend, keinesweges aber besser, sondern flach in der Auffassung ist ein Bild in der Kirche S. Leonardo in Monte Falco selbst. Es stellt gleichfalls eine h. Jungfrau mit dem Christkinde auf einem Throne sitzend vor, aber von 10 Heiligen umgeben und ein Chor musicirender Engel in der Höhe. Es hat folgende Inschrift: FRANCISCVS MEL. MONTFALCO PINXIT ANNO DOMINI MILLESIMO QVINGENTESIMO DECIMO QVINTO DIE SEPTEMBRIS.

Zuletzt erwähne ich noch ein Frescogemälde in der nischenförmigen Vertiefung am ersten Altar in der Franciscanerkirche zu Monte Falco. Es stellt eine Geburt Christi vor, ähnlich der, welche Perugino im Cambio, oder der, welche er in S. Francesco a Monte bei Perugia ausgeführt hat. Oben in einem Halbrund sieht man noch einen Gott Vater mit Engeln umgeben. Eine Inschrift habe ich nicht entdecken können, allein Orsini [1]) theilt folgenden Auszug aus einer alten Handschrift mit: Franciscus Melantius pictor egregius et excellens, qui inter alios illustres pictores adscribi meruit, et adscriptus fuit alumnus Petri Perusini celeberrimi Pictoris, a quo elementa didicit. Obiit anno 1525 circiter: multum valuit, et discipulus Petri dictus, reducendo varias operas proedicti sui proeceptoris ad suam perfectionem, ut in Montefalco apparet in eccelesia S. Francisci sub invocatione ss. nativitatis Domini nostri Jesu Christi in muro prope januam dictae ecclesiae magna cum admiratione perspecta.

Sinibaldo Ibi aus Perugia.

Auch er ist einer der schwachen Zöglinge aus der reichen Schule des Pietro Perugino. Er ahmte besonders das Schwärmerische seines Meisters nach, verfiel aber ins Süss-Träumerische und Fade. So ist auch seine Zeichnung sehr flau.

Zu seinen frühern Arbeiten gehört wohl ein unbedeutendes Bild in der Sammlung des Bischofs Ranghiocci zu S. Severino mit der Jahrszahl 1509. In dieselbe Zeit dürfte der Kopf eines jugendlichen Helden (S. Georg?) von idealer Bildung zu setzen sein, welchen der Verwalter im Kloster S. Agostino zu Perugia besitzt. Ich erwähne ihn hier nur, da man darin irriger Weise das Bildniss Rafael's erkennen will.

Eines der bessern Werke des Sinibaldo, worin schon der Einfluss Rafael's sichtbar wird, befindet sich auf dem

1) Vita di P. Perugino p. 205.

ersten Altar links im Dom zu Gubbio. Maria auf einem Throne sitzend hat das liegende Christkind im Schoos und faltet, es verehrend, die Hände. Links steht der h. Bischof Ubaldo und rechts S. Sebastian, ein reichbekleideter Jüngling, der einen Pfeil in der Hand hält. Im goldnen Grunde schweben oben zwei anbetende Engel. Das Bild hat folgende Inschrift: HIERONIMVS BENTIVOLVS. P. PAVL. ET MADALLNA SORI SVE. — SINIBALDVS PERVSINVS PINSIT HOC OPVS SEXTO KLENDAS OCTOBL

Annibale Mariotti erwähnt noch zwei andere Bilder des Sinibaldo.[1]) Das eine aus der nun aufgehobenen Kirche S. Antonio Abate, ein Madonnenbild vom Jahr 1524; das andere ehedem in der Audienz der Notare, eine Verkündigung vom Jahr 1528. Das späteste von mir gekannte Bild von ihm befindet sich in S. Francesca Romana in Rom mit seinem Namen und der Jahrszahl 1532 gezeichnet.

Zu den Malern, welche noch in die Schule des Pietro Perugino gehören, von denen aber entweder nur wenige und unbedeutende Werke übrig geblieben sind, oder die nachmals einen ganz andern Weg einschlugen und sich theils mehr zur Florentiner Schule theils der des Rafael hielten, sind noch folgende zu rechnen.

Gerino da Pistoja, der nach Vasari hauptsächlich mit Bernardino Pinturicchio arbeitete, ist als ein sehr untergeordneter Künstler zu betrachten. Zur Bestätigung dieses Urtheils führe ich eine Madonna del Soccorso in der Kirche S. Agostino in Borgo di S. Sepolcro an, welche mit seinem Namen und der Jahrzahl 1502 gezeichnet ist. Es ist eine stehende in Goldstoff gekleidete Maria, welche das Flehen einer verzweifelnden Mutter erhörend, deren Kind mit einem langen Stab gegen den Satan schützt.

Niccolò Soggi soll nach Baldinucci besonders seinem Meister Perugino behülflich gewesen sein, und obgleich unbedeutend in seinen historischen Compositionen, doch brave Portraite gemalt haben.

Rocco Zoppo, *Baccio Ubertino*, beide aus Florenz, und der *Montevarchi*, von Vasari als Schüler des Perugino angegeben, scheinen kein Andenken in Umbrien zurückgelassen zu haben.

So sind auch die Nachrichten über *Giacomo di Guglielmo*

1) Lettere pitt. perug. p. 202.

und *Matteo di Giuliano*, beide aus Citta della Pieve [1]), zu unbestimmt, und die ihnen zugeschriebenen Werke zu unbedeutend, um darauf hin sie als Schüler des Perugino aufführen zu dürfen. Derselbe Fall ist es mit *Giovanni di Maestro Giorgio*, welcher seit 1506 in die Matrikel der Maler zu Perugia eingeschrieben ward und im Jahr 1517 einen Kasten roh bemalte [2]). Was uns A. Mariotti über *Pompeo di Piergentile Cecchi* mittheilt [3]), beweist nur, dass er seit 1523 in die Matrikel der Maler zu Perugia aufgenommen wurde, und gemeinschaftlich mit Giambattista Caporali im Jahr 1549 ein Gemälde des Lattanzio de' Pagani zu schätzen hatte.

Anders verhält es sich mit *Bastiano da San Gallo, l'Aristotile* genannt, welcher in Florenz Unterricht vom Perugino erhielt, dann aber zu Michel Angelo überging. Auch *Gaudensio Ferrari* aus Valduccio und *Girolamo Genga* aus Urbino arbeiteten einige Zeit in des Meisters Werkstätte zu Perugia, schlugen dann aber, als ausgezeichnete Künstler, einen besondern Weg ein.

Noch sind einige Worte über *Cesare Rossetti* aus Perugia, il *Cesarino* genannt, zu sagen, da er von mehreren Localschriftstellern als ein Schüler des Perugino genannt wird. Zu bezweifeln ist, ob er sich je der Malerei ergeben habe, da wir eben so wenig sichere Nachrichten darüber, als ein Werk dieser Art von ihm besitzen. Wir kennen ihn als Gold- oder überhaupt Metallarbeiter; in den Acten wird er immer als aurifex bezeichnet. Auch befleissigte er sich der Militair-Architektur, worüber er ein Buch schrieb.

Die Peruginer Chronisten sprechen mit dem grössten Lob von ihm. So z. B. Agostino Oldoini im Ateneo p. 70: „Caesar Rossetus . . . . Petri Perusini discipulus, Raphaelis Urbinatis condiscipulus, a quo architectandi peritiam tam bene excepit, ut Astores Balionus ingenti auro coemirit librum a nostro Caesare in re Architectonica conscriptum: qui liber in Turcarum manus una cum Cypri regno pervenit.“ Siehe Giambattista Vermiglioli, Scrittori Perugini. Erstes Heft p. 80. — In welchen freundschaftlichen Verhältnissen er mit Rafael stand, ergibt sich aus dessen schon erwähntem Schreiben an Domenico di Paris Alfani. Dass er im Jahr 1510 in Rom nach Rafael's Zeichnungen zwei 4 Palm grosse Schüs-

1) Siehe B. Orsini Vita di P. Perugino p. 306—309.

2) Ebendaselbst p. 310.

3) Lettere pitt. perug. p. 208, 231 u. 248.

seln in Bronze für Agostino Chigi fertigte, ist auch schon berichtet worden. Ferner wird angenommen, dass das um 1511 von ihm gefertigte Tabernakel für den Ring der h. Jungfrau, welchen man im Dom zu Perugia aufzubewahren glaubt, gleichfalls nach der Zeichnung des Urbinaten ausgeführt wurde. S. Baldassare Orsini Vita di Pietro Perugino p. 300, welcher davon sagt: „Dieses schöne Reliquienkästchen und Tabernakel, etwa um das Jahr 1511 gearbeitet, ist ganz von der Hand unseres Cesarino, mit Ausnahme der kleinen Statuen, welche auf passende Weise dasselbe umgeben und die das Werk des Giulio Dante sind.“

VII.

Entwürfe zu drei Sonetten von Rafael.

Das erste dieser Sonette befindet sich auf einer leichten Skizze zu einigen Figuren des Wandgemäldes der Theologie, welches Blatt die Sammlung des Britischen Museums besitzt. Auf beifolgender Tafel XII gebe ich ein Facsimile davon. Einen ersten abweichenden Entwurf zu demselben Sonett bewahrt die Sammlung des Erzherzogs Karl (in meinem Verzeichniss N. 208); leider hat eine barbarische Hand den grössten Theil desselben abgeschnitten. Die andern Sonette sind gleichfalls auf einem grossen Blatt mit Entwürfen zu demselben Gemälde, das jetzt in zwei Theile getheilt, aus der Sammlung des Marchese Antaldo Antaldi zu Pesaro, sich im Nachlass Lawrence in London befindet. Von dem einen Theil ist ein Facsimile im Catalog der Zeichnungen, welche im Jahr 1836 in der Gallerie der Brüder Woodburn in London ausgestellt waren, mitgetheilt. Daraus wird ersichtlich, wie Rafael noch im Suchen des rechten Ausdrucks begriffen war, was denn manche Unvollkommenheiten der Sonette erklärt. Fernow war der Erste, welcher sie in Wieland's Mercur im Jahr 1804 bekannt machte.

I.

Un pensier dolce e rimembrare e godo [1])
Di quello asalto, ma più gravo el danno.
Del partir, ch'io restai como quei c'anno
In mar perso la stella, s'el ver odo.

1) Im Original ist das letzte Wort nicht mehr vorhanden, aber wohl richtig durch godo ersetzt. Im Entwurf zu demselben Sonett beim Erzherzog Karl steht „in modo", allein die zweite Zeile nimmt dann eine andere Wendung.

O lingua di parlar disogli el nodo
A dir di questo inusitato inganno
Ch' amor mi fece per mio grave afanno,
Ma lui più ne ringratio, e lei ne lodo.
L'ora sesta era, che l'ocaso un sole
Aveva fatto, e l'altro surce in locho
Ati più da far fati, che parole.
Ma io restai pur vinto al mio gran focho
Che mi tormenta, che dove l'on sole
Diserar di parlar, più riman fiocho.

II.

Como non podde dir d'arcana deì
Paul como disceso fu dal celo
Cosi el mio cor d'uno amoroso velo
A ricoperto tuti i penser mei
Pero quanto ch' io viddi e quanto io feì
Pel gaudio taccio che nel petto celo
E prima cangero nel fronte el pelo
Che mai l'obligo volger penser rei.
E se quello alter almo in basso cede
Vedrai che non sia a me, ma al mio gran focho
Qual più che gli altri in la ferventia esciede.
Ma pensa ch'el mio spirto apocho apocho
El corpo lasara se tua mercede
Socorso non li dia atempo e locho [1]).

III.

Amor tu men vescati con doi lumi
Dei occhi dov' io mestrugo e face
Da bianca neve e da rose vivace
Da un bel parlar e d'onesti costumi

1) Die zwei letzten Strofen hat Rafael auf verschiedene Weise entworfen, aber theilweis wieder ausgestrichen; hier gebe ich als Beispiel nur eine:

Adunqua tu sei sola alma felice
In cui el cel tuta beleza pose
Ch' el tien mio cor come in focho fenice.

Tal che tanto ardo che ne mar ne fiume
Spegner potriam quel focho, ma piace
Poi ch'el mio ardor tanto dibon mi face
C'ardendo ognor più d'arder mi consumi.
Quanto fu dolce al giogo ela catena
De suoi candidi braci al col mio volti
Che sciogliendomi io sento mortal pena.
D'altre cose io non dicho che son molti
Che soperchia dolcezza a morte mena
E però taccio a te ipsensir rivolti.

VIII.

Des Francesco Francia Sonett auf Rafael, zuerst durch Malvasia in seiner Felsina pittrice mitgetheilt.

All' excellente pictore Raffaello Sanzio
Zeusi del nostro Secolo,
di me Francesco Raibolini, detto il Francia.

Non son Zeusi, ne Apelle, e non son tale
Che di tanti tal nome a me convegna.
Ne mio talento, ne vertude è degna
Haver da un Raffael lode immortale.
Tu sol, cui fece il ciel dono fatale,
Che ogn' altro excede, e fora ogn' altro regna
L'excellente artificio a noi insegna
Con cui sei reso ad ogn' antico uguale
Fortunato Garzon, che nei primi anni
Tant oltrepassi, e che sara poi quando
In più provecta etade opre migliori?
Vinta sarà natura; e da tuoi inganni
Resa eloquente dira te lodando
Che tu solo il pictor sei de' pictori.

IX.

Empfehlungsbrief der Johanna, Herzogin von Sora, für Rafael an Pietro Soderini, Gonfaloniere in Florenz.

Magnifico ac Excelso Domino tamquam Patri observandissimo, Domino Vexillifero Justitiae excelsae Reipublicae Florentinae.

Magnifice ac excelse Domine, tamquam Pater observandissime

Sarà lo esibitore di questa Raffaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so (suo) che è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e cosi il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla Signoria vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore, che tutti quelli piaceri e comodi che riceverà da Vostra Signoria li riputerò a me propria, e lo averò da quella per cosa cratissima, alla quale mi raccomanda ed offero. Urbini, prima octobris 1504 [1]).

Joanna Feltria de Ruvere
Ducissa Sarae et Urbis Prefectissa.

1) Der Brief, welcher sich in der nun erloschenen Familie Gaddi aus Florenz soll befunden haben, ist zuerst durch Bottari in den „Lettere sulla pittura etc." bekannt gemacht worden. Dass beim Abdruck die Orthographie geändert wurde, ist sogleich bemerkbar, allein es scheint selbst, dass der Abschreiber einige Stellen unrichtig gelesen und nach vorgefassten Ansichten gedeutet hat. Dies

betrifft besonders die Stelle „E perche il padre so che è molto virtuoso et è mio affezionato, e così il figliolo discreto e gentil giovane etc.“, da sie den Vater Rafael's als noch lebend angibt, während im Jahr 1504 er schon zehn Jahre verstorben war. Nun ist aber das so che è eben so gezwungen als unrichtig: das so, nach der Analogie damaligen Brief- und Conservationsstyles, ist sicher nichts anders als: suo; die Stelle aber, wo der Abschreiber che è gelesen, nothwendig irgend ein praeteritum; das zweite è offenbar eingeschoben. Einem wenig geübten Leser der Schriftarten jener Zeit konnte die Abkürzung: sta°, das ist: stato, leicht als: che erscheinen. Die Einschiebung dieses che macht aber den ganzen Satz verworren und falsch. Allem Ansehn nach hat also die Herzogin geschrieben: Et perchè il padre suo stato è molto virtuoso et mio affezionato, e così il figliuolo (sendo) discreto e gentile giovane etc. Denn unter allen Umständen ist nach figliuolo das Zeitwort ausgefallen, sei es in der Abschrift, oder schon im Originale durch ein Versehen, welches nicht ohne Beispiel ist. — Indem wir hier der von C. F. von Rumohr in seinen Italienischen Forschungen III p. 48 ausgesprochenen Ansicht folgen, fallen auch alle Bedenklichkeiten weg, welche Pungileoni in seinem Elogio storico di Raffaello Santi p. 265 erhoben, weil er einen Maler Rafael aus Urbino, Sohn des Pietro Ghisello gefunden, welcher am 1. Mai 1526 in die Brüderschaft des Corpus Domini eingetreten ist und am 21. August 1569 sein Testament unterschrieb.

X.

Verschiedene Briefe Rafael's.

1. *An seinen Oheim Simone Ciarla in Urbino* [1]).

Al mio carissimo Zeo Simone de Batista de Ciarla da Urbino, In Urbino.

Carissimo quanto Patre.

Io ho ricevuta una vostra letera per la quale ho inteso la morte del nostro Illmo S. Duca al quale Dio abi misericordia al anima e certo non podde senza lacrime legere la vostra letera, ma transiat, a quello non è riparo, bisogna avere pazientia e acordarsi con la volonta de Dio. Io scrissi l'altro dì al Zio prete, che me mandasse una tavoletta, che era la coperta dela nostra donna dela prefetessa, non me la mandata, ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga che io possa satisfare a Madonna, che sapete, adesso uno avera bisogno di loro. ancora vi prego carissimo Zeo che voi voliate dire al preto e ala santa che venendo la Tadeo Tadei fiorentino, el quale n'avemo ragionate più volte insiemo, li facine honore senza asparagno nisuno, e voi ancora li farete careze per mio amore che certo li so ubligatissimo quanto che uomo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo farò se io porò, perche el sera meglio per me che la vada a stima e impero non ve ho scritto quello che io non poseva e

1) Dieser Brief kam aus dem Museo Borgiano zu Veletri in die Bibliothek der Propaganda Fide in Rom; von Murr in Nürnberg war der erste, der ihn durch ein Facsimile bekannt gemacht. Nach einer Mittheilung des Malers Bonfredi hat Pater della Valle den Text seiner Ausgabe des Vasari beigefügt. Und neuerdings finden wir ein Facsimile in Longhena's Übersetzung des Lebens Rafael's von Quatremère de Quincy.

ancora non ve ne posso dare aviso, pur secondo me a ditto el patrone de dita tavola dice che me dara da fare per circha trecenti ducati d'oro per qui e in francia. fatto le feste forse ve scrivero quello che la tavola monta che io ho finito el Cartone, e fato pascua serimo a ciò. Averia caro se fosse possible davere una lettera di recomandatione al Gonfalonero di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi dì fa io scrissi al Zeo e a Giacomo da Roma me la fesero avere me saria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare, ve prego se è posibile voi me la mandiate che credo quando se dimandera al S. Prefetto per me, che lui la fera fare e a quello me ricomandate infinte volte come suo anticho servitore e familiare, non altro aricomandatione al Maestro . . . . . e a Redolfo e a tutti gli altri . . . . XXI de Aprile MDVIII.

El vostro raphaello dipintore
in Fiorenza.

2. *An Francesco Francia in Bologna.* [1])

Messer Francesco mio Caro.

Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazzotto ben conditionato, e senza offesa alcuna del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo et tanto vivo che m'inganno talora, credendo mi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi, e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio, che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conformo il nostro accordo; che vc l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane e da me ritocco, che non si conviene. Anzi converiasi per conoscere non potere aguagliare il vostro. Compatitemi per gratia, perchè voi bene ancora avrete provato altre volte, che cosa voglia dire esser privo della sua libertà, e vivere obligato a padroni, che poi etc. Vi mando intanto per lo stesso che parte di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, et è quello di quel preseppe, se bene diverso assai, come

1) Wir verdanken die Kenntniss dieses Briefes dem Grafen Malvasia, der ihn in seiner Felsina Pittrice, Bologna 1678 II p. 48 bekannt machte. Es wäre indessen zu wünschen, dass er die Schreibart Rafael's genauer beibehalten hätte. Auch die Unterschrift ist nicht richtig angegeben, da Rafael nach dem noch vorhandenen Brief sich Raphaello unterzeichnete, wie denn überhaupt sein Name zu seinen Zeiten allgemein so geschrieben wurde.

vedrete dall' operato, e che voi vi sete compiaciuto di lodar tanto, siccome fate incessantemente dell' altre mie cose, che mi sento arrossire, si come faccio ancora di questa bagatella, che vi goderete, perciò più in segno di obbedienza, e d'amore che per altro rispetto. Se in contracambio riceverò quello della vostra istoria della Giuditta, io lo riporrò fra le cose più care e preziose.

Monsignore il Datario aspetta con grand' ansietà la sua Madonella, e la sua grande il cardinale Riario, come tutto sentirete più precisamente da Bazzotto. Io pure le mirerò con quel gusto e sodisfazione, che vedo, e lodo tutte l'altre, non vedendone da nissun' altro più belle e più divote e ben fatte. Fatevi in tanto animo, valetetevi della vostra solita prudenza et assicuratevi, che sento le vostre affitioni come mie proprie. Seguite d'amarmi come io vi amo di tutto cuore. Roma dì 5 Settembre 1508.

A servirvi sempre obligatissimo
Il vostro Rafaelle Sanzio.

3. *Zweiter Brief an seinen Oheim Simone Ciarla* [1]).

Al mio carissimo Zio Simone di Battista di Ciarle da Urbino. In Urbino.

Carissimo in locho de Patre.

Ho ricevuto una vostra a me carissima per intendare che voi non site corociato con mecho, che in vero averiste torto, considerando quanto è fastidioso la scrivare quando non importa, adesso importandomi ve rispondo per dirvi infieramente quanto io posso fare ad intendere. Prima circa a tordona ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta ne quella ne altra, et in questo son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora

1) Nach Richardson befand sich der Originalbrief im Besitz des Cardinals Albani. Carlo Maratti hatte eine Abschrift davon, nach welcher es obigem Schriftsteller erlaubt war in seinem Traité de la peinture III p. 462 einen Auszug zu geben. Seitdem ist es nicht gelungen das Original wieder aufzufinden; aber P. Pungileoni entdeckte eine genaue Abschrift in einer Chronik von Urbino des Lucantonio Giunta aus dem 17. Jahrhundert, welche die Bibliothek Albani in Rom besitzt. Giunta hatte den Brief im Studium des Herzogs von Urbino gefunden. Wir geben den Abdruck nach dem in Pungileoni's Elogio storico di Raffaello Santi p. 158.

voi, ch' io non saria in locho dove io son, che fin in questo dì mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro, e d'entrata cinquanta scudi d'oro, perchè la Santità di N. S. mi hà dato perche io attenda alla fabrica de Santo Petro trecento ducati d'oro di provisione, li quali non mi sono mai per mancare sinche io vive, e son certo haverne degl' altri e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, et hò cominciato un altra stantia per S. Stà a dipignere che montarà mille ducento ducati d'oro si che Carissimo Zio vi fò honore a voi et a tutti li parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare un mio Patre, e non vi lamentate di me, che non vi scrivo, ch' io me haveria a lamentare di voi, che tutto il dì havete la penna in mano, e mettite sei mesi da una lettera a l'altra, ma pure con tutto questo non mi farite corociare con voi, come voi fate con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete e vostra li promesi di fare quanto sua Rma Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto; habiate patienza, che questa cosa si risolva così bona, e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa hà delli partiti che ancor io ne hò, ch' io trovo in Roma una Mamola bella secondo hò inteso di bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in Casa in Roma che vale più cento ducati quì, che ducento là siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch' è il primo tempio del Mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che montarà più d'un millione d'oro, e sapiate che'l Papa hà deputato di spendare sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica e non pensa mai altro. Mi ha dato un Compº. Frate doctissimo e vecchio de più d' octant' anni, el Papa vede che 'l puol vivere pocho, hà risoluto S. Santità darmelo per Compagno ch' è huomo di gran riputatione sapientissimo accio ch' io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest' arte, hà nome fra Giocondo; et onni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di

questa fabrica. Vi prego voi voliate andare al Duca, e alla Duchessa e dirli questo, che sò lo haveranno chare a sentire che un loro Servo si facci honore, e racomandatimi a loro Signoria, et io del continuo a voi mi racomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514.

El vostro Rafael Pittore in Roma.

4. *Rafael an den Grafen Baldassare Castiglione* [1]).

Signor Conte.

Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzione di V. S., e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori, ma non sodisfacio al mio giudicio perchè temo di non sodisfare al vostro. Ve li mando. V. S. faccia eletta d'alcuno, se alcuno sarà da lei stimato degno. Nostro Signore con l'onorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della Fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello che io n'ho fatto, piace a sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, nè so se il volo sarà d' Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti. Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive; ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta, e le dico che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudicj, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla. V. S. mi comandi. Di Roma.

Hier folgen noch als Nachweisungen einige Nachrichten über verschiedene Briefe Rafael's, von denen wir aber nur unzureichende Notizen besitzen.

1) Dieser Brief findet sich zuerst abgedruckt in der: Nuova scelta di lettere etc. des Bernardino Pino. Venezia 1582. II. p. 249. — Wenn hier die Schreibart des Rafael genau befolgt ist, so würde sich ergeben, dass er nur an seine Verwandte im Urbinischen Dialekt schrieb, sich aber auch in reinerem Italienisch auszudrücken vermochte.

5. *Brief Rafael's an den Grafen Staffa in Perugia.*

Nach einer mir von Herrn Samuel Woodburn in London mitgetheilten Notiz ist noch ein Brief Rafael's vorhanden, worin von dem Madonnenbildchen die Rede ist, welches er für den Grafen Staffa in Perugia malte. Siehe darüber auch das, was Longhena in seiner Übersetzung des Lebens Rafael's von Quatremère de Quincy berichtet.

6. *Brief Rafael's an den Dichter Lodovico Ariosto.*

J. Richardson in seinem Traité de la peinture III p. 372 sagt, dass der Cavaliere del Pozzo einen Brief Rafael's an Lodovico Ariosto besessen habe, worin er ihn um Rath fragt über die Personen, welche er in dem Wandgemälde der Theologie im Vatican anbringen wolle, um deren Charakter besser darstellen zu können. Weitere Nachrichten über diesen Brief fehlen.

7. *Briefe Rafael's an Timoteo Viti von Urbino.*

Nach Vasari im Leben des Timoteo Viti besassen dessen Erben einige Briefe Rafael's an ihn, worin er seinen Landsmann und Freund aufs angelegentlichste einladet zu ihm nach Rom zu kommen. Weiter ist darüber nichts bekannt; und da schon Crozat, welcher im Jahr 1714 die Zeichnungen aus dem Nachlass des Timoteo Viti zu Urbino erstand, nichts von Briefen Rafael's in Erfahrung brachte, so waren sie wohl schon damals nicht mehr vorhanden.

8. *Über einen angeblichen Brief Rafael's an Pietro Aretino.*

De Piles in seinen Conversations sur la peinture, im zweiten Gespräch p. 261, erwähnt einen Brief Rafael's an den berüchtigten Pietro Aretino, von dem er aber nichts Näheres angibt [1]). Diese Mittheilung scheint indessen nach der oberflächlichen Art jenes Schriftstellers nur auf einer misverstandenen Stelle in dem Dialogo della pittura des Lodovico Dolce zu beruhen, denn in dem Gespräch, L' Aretino benannt, wozu Pietro Aretino wenigstens die Materialien hergab, sagt letz-

1) Die unklare Stelle bei De Piles lautet wörtlich, von Rafael sprechend: „La mort l'a surpris dans le tems qu'il travailloit à se défaire du marbre, ainsi qu'il le témoigne par une lettre écrite à l'Aretin."

terer von sich: „Wie sehr Rafael mein Urtheil schätzte, würde Agostino Chigi bezeugen können, wenn er noch lebte, denn Rafael zeigte mir fast ein jedes seiner Gemälde, ehe er sie öffentlich sehen liess.“ — Allein wer wollte dieses dem unverschämten Lügner glauben, der wegen seiner Schlechtigkeiten aus dem Hause des Agostino Chigi, der ihn gastfreundlich bei sich aufgenommen hatte, gejagt worden? So wird auch sein freundschaftliches Verhältniss zu Rafael, womit er sich hier brüstet, wohl nur ein sehr vorübergehendes gewesen sein.

9. *Über einen angeblichen Brief Rafael's bei Cavaliere Luigi Bossi in Mailand.*

In dessen Übersetzung des Lebens Leo X von W. Roscoe sagt er, dass er einen Brief Rafael's besitze, der über den Preis eines Gemäldes handle, und soviel ihm bekannt noch nicht publicirt sei. Meine Nachforschungen in Mailand haben mich nur belehrt, dass jener Schriftsteller auf Verlangen nie besagten Brief vorzeigen wollte, und man daher in Mailand an der Wahrheit seiner Angabe zweifelt.

10. *Über einen Brief Rafael's, die Villa Madama betreffend.*

Pungileoni p. 181 theilt einen Brief vom Grafen Bald. Castiglione an den Herzog Francesco Maria von Urbino aus Rom vom 13. August 1522 mit, worin derselbe sagt: Er habe keine Abschrift des von ihm gewünschten Briefes von Rafael, worin dieser das Haus beschreibt, welches er für den Cardinal de' Medici bauen lasse. D. Jeronimo (Vagnini) komme aber nach Urbino, der, so viel er wisse, eine Copia davon besitze.

XI.

Breve Leo X wodurch er Rafael zum Baumeister der Peterskirche ernennt [1]).

Raphaello Urbinati.

Cum praeter picturae artem, qua in arte te excellere omnes homines intelligunt, is a Bramante Architecto etiam in construendis aedibus es habitus, ut tibi ille recte principis Apostolorum templi romani, a se inchoati aedificationem commiti posse moriens existimaverit; idque tu nobis forma eius templi confecta, quae desiderabatur totiusque operis ratione tradita, docte atque abunde probaveris: nos; quibus nihil est prope antiquius, quam ut Phanum id quam magnificentissime quamque celerrime construatur; te magistrum eius operis facimus cum stipendio nummum aureorum trecentorum, tibi annis singulis curandorum a nostris pecuniarum, quae ad eius Phanii aedificationem erogantur, ad nosque perferuntur, Magistris: a quibus id stipendium aequis pro tempore portionibus dari tibi cum petieris, sine mora etiam mensibus singulis iubeo. Te vero hortor, ut huius muneris curam ita suscipias; ut in eo exercendo cum existimationis tuae ac nominis; quorum quidem in iuvenile aetate bona fundamenta iacere te oportet; tum spei de te nostrae paternaeque in te benevolentiae; demum etiam Phani, quod in toto orbe terrarum longe omnium maximum atque sanctissimum semper fuit, dignitatis et celebritatis, et in ipsum principem Apostolorum debitam a nobis pietatis rationem habuisse videare. Dat. Cal. Aug. Anno Secundo. Roma.

1) Abgedruckt in des Petri Bembi epistolarum Leonis decimi Pont. Max. nomine scriptarum Libri XVI. Lugduni 1538. 8. p. 192.

XII.

Breve Leo X wodurch er Rafael die Befugniss ertheilt alle für den Petersbau anwendbare Steine und Marmore, welche von antiken Gebäuden herrühren, zu erstehen, und zu verhindern, dass antike Inschriften durch die Steinmetzen in Rom zerstört werden [1]).

Rafaello Urbinati.

Cum ad Principis Apostolorum Phanum Romanum exaedificandum maxime intersit; ut lapidum marmorisque copia, qua abundare nos oportet, domi potius habeatur, quam peregre aduehatur: exploratum autem mihi sit magnam eius rei facultatem Vrbis ruinas suppeditare; effodique passim omnis generis saxa fere ab omnibus; qui Romae, quique etiam prope Romam aedificare aliquid vel omnino terram vertere parumper moliuntur. Te; quo magistro eius aedificationis utor; marmorum et lapidum omnium: qui Romae, quique extra Romam denum milium passuum spatio posthac eruentur; praefectum facio ea de causa; ut quae ad eius phani aedificationem idonea erunt, mihi emas. Quare mando omnibus hominibus mediocribus summis infimis; quae posthac marmora quaeque saxa omnis generis intra eum, quem dixi, loci spatium eruent, effodient; ut te earum rerum praefectum de singulis erutis effosisve quam primum certiorem faciant. Id qui triduo non fe-

1) Aus derselben Briefsammlung p. 246 abgedruckt.

cerit; ei a centum usque ad tercentum nummum aureorum quae tibi videbitur mulcta esto. Praeterea quoniam certior sum factus multum antiqui marmoris et saxi literis monumentisque incisi; quae quidem saepe monumenta notam aliquam egregiam prae se ferunt, quaeque servari operae pretium esset ad cultum literarum Romanique sermonis elegantiam excolendam; a fabris marmorariis eo pro materia utentibus temere secari ita, ut inscriptiones aboleantur: mando omnibus; qui caedendi marmoris artem Romae exercent; ut sine tuo iussu aut permissu lapidem ullum inscriptum caedere secareve ne audeant, eadem illi mulcta adhibita, qui secus atque iubeo fecerit. Dat. sexto Cal. Septemb. Anno tertio. Roma.

XIII.

Text des Berichtes von Rafael an Leo X über die Gebäude der alten Stadt Rom, und die Art Pläne von denselben aufzunehmen.

A Papa Leone X.

Sono molti, Padre Santissimo, i quali misurando col loro picciolo giudicio le cose grandissime, che delli Romani circa l'arme, e della Città di Roma circa al mirabile artificio, ai ricchi ornamenti, e alla grandezza degli edificj si scrivono, quelle più stimano favolose, che vere. Ma altrimenti a me suole avvenire; perchè considerando, dalle reliquie che ancor si veggono delle ruine di Roma, la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere, che molte cose a noi pajono impossibili, che ad essi erano facilissime. Però essendo io stato assai studioso di queste antiquità, e avendo posto non picciola cura in cercarle minutamente, e misurarle con diligenza, e leggendo i buoni autori, confrontare l'opere con le scritture, penso di aver conseguito qualche notizia dell' architettura antica. Il che in un punto mi da grandissima piacere, per la cognizione di cosa tanto eccellente; e grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quella nobil patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde se ad ognuno è debita la pietà verso i parenti, e la patria, tengomi obbligato di esporre tutte le picciole forze mie, acciochè più che si può resti vivo un poco della immagine, e quasi l'ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti li Cristiani, e per un tempo è stata tanto nobile, e potente, che già cominciavano gli uomini a credere, ch' essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna, e, contro il corso

naturale, esente dalla morte, e per durare perpetuamente. Però parve, che il tempo, come invidioso della gloria de' mortali, non confidantosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna, e con li profani, e scellerati Barbari, li quali alla edace lima, e venenato morso di quello aggiungessero l'empio furore, e 'l ferro, e il fuoco, e tutti quelli modi che bastavano per ruinarla. Onde quelle famose opere che oggidì più che mai sarebbono floride, e belle, furono dalla scellerata rabbia, e crudele impeto de' malvagj uomini, anzi fiere, arse e distrutte: sebbene non tanto, che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne. Ma perchè ci doleremo noi de' Gotti, Vandali e d'altri tali perfidi nemici; se quelli li quali come padri, e tutori dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle? Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, nè il medesimo valore, e grandezza d'animo, nè quella clemenza, che la fa simile a Dio: quanti, dico, Pontefici hanno atteso a ruinare tempj antichi, statue, archi, e altri edificj gloriosi! Quanti hanno comportato, che solamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei fondamenti! onde in poco tempo poi gli edificj sono venuti a terra. Quanta calce si è fatta di statue, e d'altri ornamenti antichi! che ardirei dire, che ora si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese, e altri edeficj che la scopriamo, tutta è fabbricata di calco di marmi antichi. Nè senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch'io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la meta, che era nella Via Alessandrina, l'arco mal' avventurato, tante colonne, e tempj, massimamente da M. Bartolommeo della Rovere. Non deve adunque, Padre Santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che quel poco che resta di questa antica madre della gloria e della grandezza Italiana, per testimonio del valore, e della virtù di quegli animi divini, che pur talor con la loro memoria eccitano alla virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi, non sia estirpato, e guasto dalli maligni, e ignoranti; che pur troppo si sono infin qui fatte ingiurie a quelle anime, che col loro sangue partorirono tanta gloria al mondo. Ma più presto cerchi Vostra Santità, lasciando vivo il paragone degli antichi, agguagliarli, e superarli; come ben fa con grandi edificj, col nutrire, e favo-

rire le virtuti, risvegliare gl' ingeni, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo il santissimo seme della pace tra li Principi Cristiani: perchè come della calamità della guerra nasce la distruzione, a ruina di tutte le discipline, ed arti, così dalla pace, e concordia nasce la felicità a' popoli, e il laudabile ozio, per lo quale ad esse si può dar opera, e farci arrivare al colmo dell' eccellenza: dove per lo divino consiglio di Vostra Santità sperano tutti che si abbia da pervenire al secolo nostro; e questo è lo essere veramente Pastore clementissimo, anzi Padre ottimo di tutto il mondo. Essendomi adunque comandato da Vostra Santità, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può; per quello che oggidì si vede, con gli edificj che di se dimostrano tali reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati nè si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi, e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile, acciocchè l'animo di Vostra Santità resti senza confusione ben satisfatto: e benchè io abbia cavato da molti autori Latini quello che intendo di dimostrare, però tra gli altri principalmente ho seguito . . . . . il quale per esser stato degli ultimi, può dar più presto particular notizia delle ultime cose. E perchè forse a Vostra Santità potrebbe parere che difficil fosse il conoscere gli edificj antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno, non pretermetterò ancor le vie antiche, per non lasciar dubbio alcuno nella sua mente: anzi dico, che con poca fatica far si può; perchè tre sorti di edificj in Roma si trovano, l'una delle quali sono antichi, ed antichissimi, li quali durarono fin' al tempo che Roma fu ruinata, e guasta da' Gotti, e altri Barbari: l'altra, tanto che Roma fu dominata da' Gotti, e ancor cento anni dappoi: l'altra, da quello fin' alli tempi nostri. Gli edificj adunque moderni, e de' tempi nostri sono notissimi, sì per esser nuovi, come ancor per non avere la maniera così bella come quelli del tempo degl' Imperatori, nè così goffa come quelli del tempo de' Gotti; di modo che, benchè siano più distanti di spazio di tempo, sono però più prossimi per la qualità, e posti quasi tra l'uno e l'altro. E quelli del tempo de' Gotti, benchè siano prossimi di tempo a quelli del tempo degl' Imperatori, sono differentissimi di qualità, e come due estremi, lasciando nel mezzo li più moderni. Non è adunque difficile il conoscere quelli del tempo degl' Imperatori, i quali sono li più eccellenti e fatti con grandissima arte, e bella maniera d'Archi-

tettura; e questi soli intendo io di dimostrare: nè bisogna che in cuore d'alcuno nascer dubbio, che degli edificj antichi li meno antichi fossero men belli, o meno intesi, perchè tutti erano d'una ragione. E benchè molte volte molti edificj dalli medesimi antichi fossero instaurati, come si legge che nel luogo dove era la Casa Aurea di Nerone, nel medesimo dappoi furono edificate le Terme di Tito, e la sua Casa, e l'Anfiteatro; nientedimeno erano fatte con la medesima ragione degli altri edeficj ancor più antichi che il tempo di Nerone, e coetanei della Casa Aurea. E benchè le lettere, la scultura, la pittura, e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinazione, e peggiorando fin' al tempo degl' ultimi Imperatori, pure l'Architettura si osservava, e mentenevasi con buona ragione, e edificavasi con la medesima che li primi: e questa fu tra l'altre arti l'ultima che si perdè. Il che si può conoscere da molte cose; e tra l'altre dall' Arco di Costantino, il componimento del quale è bello, e ben fatto in tutto quello che appartiene all' Architettura: ma le sculture del medesimo Arco sono sciocchissime, senza arte, o bontate alcuna. Ma quelle che vi sono delle spoglie di Trajano, e d'Antonino Pio, sono eccellentissime, e di perfetta maniera. Il simile si vede nelle Terme Diocleziane; che le sculture sono goffissime, e le reliquie di pittura che vi si veggono, non hanno che fare con quelle del tempo di Trajano, e Tito: pure l'Architettura è nobile; e bene intesa. Ma poichè Roma da' Barbari in tutto fu ruinata e arsa, parve che quello incentio e misera ruina ardesse e ruinasse insieme con gli edificj, ancor l'arte dello edificare. Onde essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani, e succedendo in luogo delle infinite vittorie e trionfi, la calamità e misera servitù; quasi che non convenissi a quelli che gia erano soggiogati, e fatti servi dalli Barbari abitare di quel modo e con quella grandezza, che facevano quando essi avevano soggiogati li Barbari, subito, con la fortuna si mutò il modo dell' edificare, e dello abitare: e apparve un' estremo tanto lontano dall' altro, quanto è la servitù della libertà; e si ridusse a maniera conforme alla sua miseria, senza misura, e senza grazia alcuna; e parve che gli uomini di quel tempo, insieme con la libertà perdessero tutto l'ingegno, e l'arte; perchè divennero tanto goffi, che non seppero fare li mattoni cotti, non che altra sorte d'ornamenti: e scrostavano li muri antichi per torre li pietre cotte; e pestavano li marmi, e con essi muravano; dividendo con quella mistura le pareti di pietra cotta; come ora si vede a quella Torre che chiamano della

Milizia. E così per buono spazio seguirono con quella ignoranza, che in tutte le cose di quei tempi si vede: e parve che non solamente in Italia venisse questa atroce, e crudele procella di guerra, e distruzione, ma si diffondesse ancora nella Grecia, dove già furono gl' inventori, e perfetti maestri di tutte l'arti. Onde di là ancora nacque una maniera di pittura, scultura, e architettura pessima, e di nessun valore. Parve dappoi, che i Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco questa arte; ma negli ornamenti furono goffi, e lontanissimi dalla bella maniera de' Romani; li quali, oltre la macchina di tutto l'edificio, avevano bellissime cornici, belli fregi, architravi, colonne ornatissime di capitelli, e basi, e misurate con la proporzione dell' uomo, e della donna: e li Tedeschi (la maniera de' quali in molti luoghi ancor dura) per ornamento spesso ponevano solamente un qualche figurino rannicchiato, e mal fatto, per mensola a sostenere un trave; e animali strani, e figure, e fogliami goffi, e fuori d'ogni ragione naturale. Pure ebbe la loro Architettura questa origine, che nacque dagli arbori non ancor tagliati, li quali, piegati li rami, e rilegati insieme, fanno li loro terzi acuti. E benchè questa origine non sia in tutto da sprezzare; pure è debole; perchè molto più reggerebbono le capanne fatte di travi incatenate, e poste a uso di colonne, con li culmini, e coprimenti, come descrive Vitruvio della origine dell' opera Dorica, che gli terzi acuti, li quali hanno due centri: E però molto più ancor sostiene, secondo la ragione matematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un centro solo: perchè, oltre la debolezza, un terzo acuto non ha quella grazia all' occhio nostro; al quale piace la perfezione del circolo: onde vedesi che la Natura non cerca quasi altra forma. Ma non è necessario parlare dell' Architettura Romana, per farne paracone con la Barbara; perchè la differenza è notissima: nè ancor per descrivere l'ordine suo, essendone stato già tanto eccellentemente scritto per Vitruvio. Basti dunque sapere, che gli edificj di Roma insino al tempo degli ultimi Imperatori furono sempre edificati con buona ragione di Architettura, e però concordavano con li più antichi, onde difficoltà alcuna non è discernerli da quelli che furono al tempo de' Gotti, e ancor molti anni dappoi; perchè furono questi quasi due estremi, ed opposti totalmente: nè ancor' è malagevole il conoscerli dalli nostri moderni, per molte qualità, ma specialmente per la novità, che li fa notissimi. Avendo dunque abbastanza dichiarato, quali edificj antichi di Roma sono quelli ch' io intendo

di dimostrare a Vostra Santità conforme alla sua intenzione; ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli dagli altri; resta ch' io dica il modo ho tenuto in misurarli, e disegnarli, acciochè Vostra Santità sappia s'io averò operato l'uno e l'altro senza errore: e perchè conosca che nella descrizione che seguirà, non mi sono governato a caso, e per sola pratica, ma con vera ragione. E per non aver' io infin' a mò veduto scritto, nè inteso che sia appresso d'alcuno antico il modo di misurare con la bussola della calamita; il qual modo soglio usare io; stimo che sia invenzione de' moderni; e però, volendo anche in questo ubbidire al comandamento di Vostra Santità, dirò minutamente come si abbia da adoperare, prima che si passi ad altro. Farassi adunque un' instromento tondo, e piano, come un' astrolabio; il diametro del quale sarà due palmi, o più, o meno, come piace a chi vuole adoperarlo: e la circonferenza di questo instromento si partirà in otto parti giuste, ed a ciascuna di quelle parti si porrà il nome d'uno degli otto venti; dividendola in trentadue altre parti picciole, che si chiameranno gradi. Così dal primo grado di Tramontana, si tirerà una linea dritta per mezzo il centro dell' instromento fino alla circonferenza; e questa all' opposito del primo grado di Tramontana farà il primo d'Ostro. Medesimamente si tirerà pur dalla circonferenza un' altra linea, la quale passando per lo centro, intersecherà la linea d'Ostro, e Tramontana, e farà intorno al centro quattro angoli retti, e in un lato della circonferenza segnerà il primo grado del Levante, nell' altro il primo di Ponente. Così tra queste linee che fanno li soprascritti quattro venti principali, resterà lo spazio degli altri quattro collaterali, che sono Greco, Lebecchio, Maestro e Scirocco: e questi si descriveranno con li medesimi gradi, e modi che si è detto degli altri. Fatto questo, nel punto del centro, dove s'intersecano le ninee, conficcheremo un' umbilico di ferro, come un chiodetto, drittissimo, e acuto; e sopra questo si metterà la calamita in bilancia, come si usa di fare negli orivoli da sole, che tutto dì veggiamo: poi chiuderemo questo luogo della calamita con un vetro, ovvero con un sottile corno trasparente, ma che non tocchi, per non impedire il moto di quella, nè sia sforzato dal vento. Dappoi per mezzo dell' instromento, come diametro, si manderà un' indice, il quale sarà sempre dimostrativo non solamente degli opposti venti, ma ancor de' gradi, come l'armilla nell' astrolabio; e questo si chiamerà traguardo; e sarà acconcio di modo, che si potrà volgere intorno, stante fermo il resto dell'

instromento. Con questo adunque misureremo ogni sorte di edificio, di che forma si sia, o tondo, o quadro, o con istrani angoli, e svoglimenti, quanto dir si possa: e il modo è tale. Che nel luogo che si vuol misurare, si ponga lo instromento ben piano, acciochè la calamita vada al suo dritto, e s'accosti alla parte da misurarsi quanto comporta la circonferenza dell' instromento; e questo si vada volgendo tanto, che la calamita stia giusta verso il vento segnato per Tramontana; e come è ben ferma a questo verso, si dirizzi il traguardo con una regola di legno, o d'ottone giusto a filo di quella parete, o strada, o altra cosa che si vuole misurare, lasciando lo instrumento fermo, acciochè la calamita servi il suo diritto verso Tramontana. Dappoi guardisi, a qual vento, e a quanti gradi è volta per diritta linea quella parete, la quale si misurerà con la canna, o cubito, o palmo, fin' a quel termine che il traguardo porta per dritta linea; e questo numero si noti; cioè tanti cubiti, e tanti gradi di Ostro, o Scirocco, o qual si sia. Dappoi che il traguardo non serve più per dritta linea, devesi allora svogliere, cominciando l'altra linea che si ha da misurare, dove termina la misurata; e così indrizzandolo a quella, medesimamente notare i gradi del vento, e il numero delle misure fin tanto che si circuisca tutto l'edificio. E questo stimo io che basti quanto al misurare, benchè bisogna intendere le altezze, e i tondi; li quali si misurano in altra maniera; come poi si mostrerà a luogo più accomodato.

Avendo misurato di quel modo che si è detto, e notate tutte le misure, e prospetti, cioè tante canne, o palmi, a tanti gradi di tal vento; per disegnar bene il tutto, è opportuno aver una carta della forma, e misura propria della bussola della calamita, e partita appunto di quel medesimo modo, con li medesimi gradi delli venti; della quale ci serviremo come mostrerò. Piglierassi dunque la carta sopra la quale si ha a disegnar lo edificio, e primamente si tirerà sopra d'essa una linea, la quale serva quasi per maestra, al diritto di Tramontana; poi vi si soprappone la carta dove si ha disegnata la bussola, e si dirizza di modo, che la linea di Tramontana nella bussola disegnata si convenga con quella che si è tirata nella carta dove si ha a disegnare lo edificio. Dappoi guardasi il numero delli piedi che si notarono misurando, e i gradi di quel vento verso il quale è indirizzato il muro, o via che si vuol disegnare; e così trovasi il medesimo grado di quel vento nella bussola disegnata, tenendola ferma con la linea di Tramontana sopra l'altra linea descritta

nella carta: e tirasi la linea di quel grado diritta, che passi per lo centro della bussola disegnata, e si descrive nella carta dove si vuol disegnare. Dappoi riguardasi, quanti piedi si traguardò per dritto di quel grado, e tanti se ne segneranno con la misura delli nostri piccioli piedi su la linea di quel grado. E se, verbi grazia, si traguardò in un muro piedi 30. a gradi 6. di Levante, si misurano piedi 30. e segnansi. E così di mano in mano; di modo, che con la pratica si farà una facilità grandissima; e sarà questo quasi un disegno della pianta, e un memoriale per disegnare tutto il restante. E perchè, secondo il mio giudicio, molti s' ingannano circa il designare gli edificj; che in luogo di far quello che appartiene all' Architetto, fanno quello che appartiene al Pittore, diro qual modo mi pare che s'abbia a tenere, perchè si possano intendere tutte le misure giustamente; e perchè si sappiano trovare tutti li membri degli edificj senza errore. Il disegno adunque degli edificj si divide in tre parti; delle quali la prima è la pianta, o voliamo dire disegno piano: la seconda è la parete di fuori, con li suoi ornamenti: la terza è la parete di dentro, pure con li suoi ornamenti. La pianta è quella, che comparte tutto lo spazio piano del luogo da edificare, o vogliamo dire il disegno del fondamento di tutto l'edificio, quando già è radente al piano della terra. Il qual spazio, benchè fosse in monte, bisogna rudurre in piano, e far che la linea delle basi del monte sia paralella con la linea delle basi de' piani dell' edificio. E per questo devesi pigliare la linea dritta del piede del monte, e non la circonferenza dell' altezza, di modo, che sopra quella cadono piombati, e perpendiculari tutti li muri; e chiamasi questo disegno pianta; quasi che, come lo spazio che occupa la pianta del piede, che è fondamento di tutto il corpo, così questa pianta sia fondamento di tutto l'edificio. Disegnata che si ha la pianta, e compartitovi li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo, o in quadro, o in qual' altra forma si sia, devesi tirare, misurando sempre il tutto con la picciola misura, una linea della larghezza delle basi di tutto l'edificio; e dal punto di mezzo di questa linea tirare un' altra linea dritta, la quale faccia dall' un canto e dall' altro due angoli retti; e questa sia la linea della intrata dell' edificio: dalle due estremità della linea della larghezza tireransi due linee paralelle perpendiculari sopra la linea della base; e queste due linee sieno alte quanto ha da essere l'edificio: dappoi tra queste due estreme linee, che fanno l'altezza, si pigli la misura delle colonne, pilastri,

finestre, e altri ornamenti disegnati nella metà della pianta di tutto l'edificio dinanzi; e da ciascun punto delle estremità delle colonne, o pilastri, e vani, ovvero ornamenti di finestre, si farà il tutto, sempre tirando linee paralelle a quelle due estreme. Dappoi per lo traverso si ponga l'altezza delle basi, delle colonne, delli capitelli, degli architravi, delle finestre, fregi, cornici, e cose tali: e questo tutto si faccia con linee paralelle della linea del piano dello edificio; nè si diminuisca nella estremità dell' edificio, ancorchè fosse tondo, nè ancor se fosse quadro per fargli mostrare due faccie; come fanno alcuni, diminuendo quella che si allontana più dall' occhio: perchè subito che li disegni diminuiscono, sono fatti con intersecare li raggi piramidali dell' occhio; che è ragione di prospettiva, e appartiene al Pittore, non all' Architetto: il quale della linea diminuta non può pigliare alcuna giusta misura; il che è necessario a questo artificio, che ricerca tutte le misure perfette in fatto; non quelle che appajono, e non sono. Però al disegno dell' Architetto s'appartengono le misure tirate sempre con linee paralelle per ogni verso. E se le misure fatte talora sopra pianta di forma tonda scortano, ovvero diminuiscono: ovvero fatte pur sopra il dritto in triangolo, o altre forme; subito si ritrovano nel disegno della pianta: e quello che scorta nella pianta, come volte, archi, e triangoli, è poi perfetto nelli suoi dritti disegni; e per questo è sempre bisogno aver pronte le misure giuste de' palmi, piedi, dita, grani, fino alle sue parti minime. La terza parte di questo disegno è quella che abbiamo chiamata la parete di dentro con li suoi ornamenti: e questa è necessaria non meno che l'altre due; ed è fatta medesimamente della pianta con le linee paralelle, come la parte di fuori, e dimostra la metà dell' edificio di dentro, come se fosse diviso per mezzo: dimostra il cortile, la corrispondenza dell' altezza delle cornici di fuori con quelle di dentro; l'altezza delle finestre, delle porte; gli archi delle volte a botte, o a crociera, o a che altra foggia si sieno. In somma con questi tre modi si possono considerare minutamente tutte le parti di ogni edificio dentro, e fuori. E questa via abbiamo seguitata noi, come si vedrà nel progresso di tutta questa nostra descrizione, alla quale essendo omai tempo ch' io dia principio, porrò prima qui appresso il disegno d'un solo edificio in tutti tre i sopradetti modi, perchè appaja ben chiaro quanto ho detto. Se poi nel rimanente io averò tanta ventura, quanta mi viene in ubbidire, e servire a Vostra Santità, primo e supremo Principe in terra della Cristianità,

siccome potrò dire d'esser fortunatissimo fra tutti li suoi più divoti servitori; così anderò predicando di riconoscere l'occasione di essa mia avventura della santa mano di Vostra Beatitudine; alla quale bacio umilissimamente li santissimi piedi.

Manca il Disegno, e la Descrizione di Roma antica.

XIV.

Aussprüche und Gedichte zu Rafael's Lob und auf seinen Tod.

Coelio Calcagnini aus Ferrara dichtete voll Bewundrung über Rafael's Begeisterung für das antike Rom und dessen Bemühungen die antiken Gebäude aufzunehmen und in Zeichnungen herzustellen, folgendes Epigramm:

Raphaelis Urbinatis industria.

Tot proceres Romam, tam longa exstruxerat aetas,
Totque hostes, et tot saecula diruerant,
Nunc Romam in Roma quaerit reperitque Raphael.
Quaerere, magni hominis: sed reperire, Dei est.

Der vertrauteste Freund Rafael's, der Graf Baldassare Castiglione hat seine Klage über dessen Tod in folgendem Gedicht verewigt:

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas:
Sic precium vitae mors fuit artifici.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti superum invidiam, indignataque mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam;

Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepte juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.

Der grosse Dichter aus Ferrara, Lodovico Ariosto, entfernt von seinem Freunde in Rom, dachte sich, als er Rafael's Tod vernahm, dessen Überreste, wie zu der alten Römer Zeiten, am Wege in einem Marmorsarkophag ruhend, und lud in folgendem Gedicht die Vorübergehenden ein, die Ruhestätte und den Werth des hingeschiedenen göttlichen Mannes zu betrachten. Abgedruckt aus dem Liber II Carminum Ludovici Areosti.

DE RAPHAELE URBINATE.

Huc oculos (non longa mora est), huc verte; meretur,
Te, quamvis properes, sistere qui jacet hic.
Cujus picta manu te plurima forsan imago
Jocunda valuit sistere saepe mora.
Hoc, Urbine! tuum decus; hoc tua, Roma! voluptas;
Hoc, Pictura! tuus marmore splendor inest.
Marmor habet juvenem exanimum, qui marmora quique
Illita parietibus vivere signa facit.
Os, oculosque movere, pedes proferre, manusque
Tendere, tantum non posse; deditque loqui.
Quod dum qui faciat meditatur, opusque, perenne
Reddat; monstra Deae talia morte vetant.
Hospes abi monitus, mediocria quaerere: quando
Stare diu Summis invida Fata negant.

Von Marc Anton Muretus besitzen wir folgendes Epigramm. Abgedruckt in: Mureti Poëmata varia, in Operib. ed. D. Ruhnken. Lugd. Batav. 1789. 8. p. 768.

Raphaelis Urbinatis, Pictoris eximii, tumulus Ipse loquitur.

Sic mea naturam manus est imitata, videri
Posset ut ipsa meas esse imitata manus.
Saepe meis tabulis ipsa est delusa, suumque
Credidit esse, meae quod fuit artis opus.

Miraris, dubitasque? audito nomine credes.
Sum Raphaël, hei mi, quid loquor? immo fui.
Et tamen, his dictis, quid opus fuit addere nomen?
Alterutrum poterat, cuilibet esse satis.
Nam mea et audito est notissima nomine virtus,
Et praestare vicem nominis ipsa potest.

Federico Zuccaro bezeichnet den Michel Angelo und den Rafael folgendermassen in seinem „Lamento della Pittura“:

Fù quest huomo celeste Angel Michele
Per l'istesso d'honor alto camino
Sequito da un' altro Angel Rafaele;
Del gratioso Rafael d'Urbino
Ne l'imitation meraviglioso,
Novo Angelo terreno, huom pellegrino.

Joachim Sandrart, in seiner Accad. Artis pict. part. 2. Lib. 2. Cap. 7. p. 120, schrieb folgendes zum Lobe Rafael's:

Raphael Urbinas, exemplum naturae donis prodigae, corpore formosus, mente pulchrior, societate comis, penicillo admirandus, industria non indefessus, gloria perennis.

J. Richardson, in seinem Traité de la peinture, in der Abhandlung über die Composition berichtet, dass Carlo Maratti zu Hugh Howard gesagt habe: „Wenn man mir ein Werk Rafael's gezeigt, ohne dass ich je etwas von ihm gehört, und man mir gesagt hätte, dass es von einem Engel sei, so würde ich es geglaubt haben.“

Goethe, in seiner Italienischen Reise S. 160, sagt kurz und treffend von Rafael: „Er hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschten.“

XV.

Lebensbeschreibung Rafael's von Paolo Giovio.

Nachfolgender Lebensumriss des grossen Urbinaten vom Bischof von Nocera de' Pagani wurde zuerst von Girolamo Tiraboschi in seiner „Storia della letteratura italiana" bekannt gemacht. Er bildet einen Theil der Abhandlung, in welcher sich auch die kurzgefassten Biographien des Leonardo da Vinci und des Michel Angelo befinden. Obgleich nun Giovio ein Zeitgenosse [1]) jener grossen Künstler war, so hatte er doch nur sehr oberflächliche Kenntnisse von ihrem Wirken und wenig Urtheil in Kunstsachen, so dass seine Angaben über sie in jeder Hinsicht ungenügend sind. Wenn er indessen dem Rafael den dritten Platz unter den Malern anweist und Leonardo da Vinci und Michel Angelo voransetzt, so könnte man annehmen, dass er ihn damit nur als den jüngsten bezeichnen wolle; indem er aber zu verstehen gibt, dass Rafael seine grosse Auszeichnung hauptsächlich seiner Gewandtheit bei Hofe verdanke, so zeigt er offenbar, dass er dem grössten aller Maler wirklich nur den dritten Rang einräumt, eine Ansicht, welche ihm vielleicht Sebastian del Piombo oder sonst ein Schüler des Michel Angelo beigebracht hatte. Von seiner unbegreiflichen Ungenauigkeit und Oberflächlichkeit zeugt z. B., dass er das Gefängniss Petri im zweiten Zimmer des Vatican als das Grab Christi angibt, sich dabei aber doch der schönen Lichtwirkung erinnert. Überhaupt scheint er die Stanzen nur im Vorübergehen betrachtet zu haben, da er im Zimmer della

1) Paolo Giovio, geboren zu Como am 19. April 1483, lebte seit dem Jahr 1516 zu Rom am päpstlichen Hofe. Clemens VII ertheilte ihm das Bisthum von Nocera de' Pagani im Neapolitanischen.

Segnatura nur des Parnasses, im Saal Constantin's nur der Schlacht erwähnt, die Stanza di Torre Borgia aber ganz übergeht. Von den Ölgemälden Rafael's nennt er nur die Altartafel in S. Pietro in Montorio, oder die Verklärung Christi. Seine grosse Unkenntniss in Sachen der Kunst verräth er aber durch die Angabe zweier vermeintlichen Fehler Rafael's. Als solche bezeichnet er eine zu grosse Vorliebe, das Nackte zu zeigen, und den Mangel an Kenntniss der Perspective. Einiges Interesse gewährt einzig die Angabe, dass Rafael vermittelst der Magnetnadel die antiken Gebäude Roms aufgenommen habe, da Vasari dieser Bemühungen des grossen Künstlers mit keinem Worte erwähnt. Hier folgt nun der lateinische Text des Lebensumrisses:

Raphaelis Urbinatis Vita.

Tertium in pictura locum Raphael Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandae artis. Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili authoritate cubicula duo ad praescriptum Julii Pontificis, in altero novem Musae Apollini cythara canenti applaudunt, in altero ad Christi sepulchrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent. In penitiore quoque Leonis X triclinio Totilae immanitatem, ac incensae urbis casus, atque pericula repraesentavit, parique elegantia, sed lascivienti ad modum penicillo, Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit; ejus extremum opus fuit devicti Maxentii pugna in ampliore caenaculo inchoata, quam discipuli aliquanto post absolverunt. Sed ars ei plurimum favit in ea fabula, quam Clemens Pontifex in Janiculo ad aram Petri Montorii dedicavit; in ea enim cum admiratione visitur puer a Cacodaemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis commotae mentis habitum refert. Caeterum in toto picturae genere numquam ejus operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum toris aliquando nimius fuerit, quum vim artis supra naturam ambitiosius ostendere conaretur. Optices quoque placitis in dimensionibus distantiisque non semper adamussim observans visus est; verum in ducendis lineis, quae commissuras colorum quasi margines terminarent, et in mitiganda, commiscendaque vividiorum pigmentorum austeritate

jucundissimus artifex ante alia id praestanter contendit, quod unum in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet. Periit in ipso aetatis flore, quum antiquae urbis aedificiorum vestigia architecturae studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum oculis consideratam proponeret. Id autem facile consequebatur descriptis in plano pedali situ ventorumque lineis, ad quarum normam sicuti nautae ex pictae membranae magnetisque usu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angulorumque naturam ex fundamentis certissima ratione colligebat. Eo defuncto plures pari prope gloria certantes artem exceperunt, et in his Franciscus et Julius discipuli vel hac una exquisita artis indole insignes, quod magistri manum perargute et diligenter aemulari videantur.

XVI.

Über Rafael's Tod und die Aufdeckung seines Grabes.

Über die Ursache von Rafael's frühzeitigem Tode haben wir keine sichere Kunde. Erwägen wir aber die schon mitgetheilten Stellen aus den Briefen des Coelio Calcagnini und des Marc Antonio Michiel, in welchen sie mit der höchsten Achtung von dem sittlichen Charakter Rafael's sprechen, und aus denen ersichtlich ist, wie er im vertrautesten Umgang mit den edelsten Männern seiner Zeit lebte und selbst den stoischen Fabius Calvi gleich einem Vater lange Zeit in seinem eigenen Hause pflegte und dessen Rath folgte; ferner dass in dem Bericht des Venetianischen Edelmannes sowohl, als in dem Lebensumriss des Künstlers vom Historiker Paolo Giovio und beim Antiquar Andrea Fulvio, also von den Zeitgenossen und sozusagen Augenzeugen von Rafael's Leben und Tod, nirgends eine anklagende Äusserung über das unerwartete Hinscheiden desselben zu finden ist, so muss es im höchsten Grade auffallen, wie erst lange nach jenen Berichten, im Jahr 1549 Simone Fornari da Reggio in seinen „Osservazioni sopra il furioso dell' Ariosto" entehrende Ursachen von des grossen Meisters Tod aufbrachte, und wie nach ihm Giorgio Vasari sie weiter ausbreiten konnte. Ersterer sagt nämlich [1]):

1) Il Cardinale Bibiena il (Rafaello) constrinse a prendere una sua nipote, ma egli non volle il matrimonio consumare, per ciochè aspettava il capel rosso della generosa liberalità di Leone, il quale li pareva et le sue fatiche et la virtù haverlo meritato. Ultimamente per continuare fuor di modo i suoi amori se ne morì in età di 37 anni l'istesso dì che nacque.

„Der Cardinal Bibiena drängte Rafaeln eine seiner Nichten zu nehmen, allein dieser wollte die Vermählung nicht vollziehen, indem er von der grossmüthigen Freigebigkeit des Papstes Leo einen rothen Hut erwartete, den er eben sowohl wegen seiner Arbeiten, als wegen seiner Talente glaubte verdient zu haben. Zuletzt aber, indem er seinen verliebten Leidenschaften über die Massen die Zügel schiessen liess, starb er im Alter von 37 Jahren, an demselben Tag, an welchem er geboren."

Vasari, welcher fast dieselben Ausdrücke gebraucht, scheint daher für seine Angaben, den Tod Rafael's betreffend, keine andere Quelle, als die eben mitgetheilte Stelle aus Fornari gehabt zu haben; indessen malt er sie nach seiner Weise weiter aus, und sagt, dass Rafaeln der Cardinalshut auch deshalb vom Papst sei zugedacht worden, weil dieser ihm grosse Summen für seine Arbeiten geschuldet, und die Erhebung zum Cardinal dem Künstler als Belohnung habe dienen sollen. Sodann gibt er als Ursache des Todes Rafael's an, dass er aus Schamhaftigkeit den Ärzten die wahre Ursache seines Fiebers verheimlicht habe, so dass diese, statt ihm stärkende Mittel zu geben, ihm zur Ader gelassen hätten, wodurch er aus Erschöpfung das Leben habe lassen müssen. — Das Verdächtige dieser Aussagen muss sogleich auffallen, wenn wir uns erinnern, dass die Angabe, worauf die ganze Erzählung gebaut ist, nämlich dass Rafael sich Hoffnung habe machen dürfen, zum Cardinal erhoben zu werden, aus schon angeführten Gründen als eine reine Erfindung zu betrachten ist. Ferner scheint es unbegreiflich, wenn man mit Fornari und Vasari annehmen wollte, Rafael habe sich den fleischlichen Lüsten schrankenlos hingegeben, wie er dabei doch bis wenige Tage vor seinem Tode eine Energie und Anstrengung seines Geistes habe zeigen, wie er selbst physisch eine ungewöhnliche Thätigkeit habe entwickeln können, die unmöglich bei einem Menschen ist, der sich durch Ausschweifungen zerstört, da bei einem solchen immer erst längere Zeit hindurch eine grosse Abspannung eintritt, ehe die völlige Auflösung erfolgt.

Nach dem, was wir von Rafael's Wirksamkeit in seiner letzten Zeit, besonders durch Fulvio, wissen, und dem edeln Charakter des grossen Künstlers weit angemessener, ist die Annahme, dass, wie schon angegeben, die rastlose Thätigkeit seines Geistes und die Gluth seiner Phantasie seinen zarten Körper im Übermass angestrengt und zuletzt aufgerieben; dass der herrliche Mann um so schneller physisch unterlegen, als

sein Genius alles gewöhnliche Mass überschritt. Wenn nun die vermeintliche Ausschweifung Rafael's bis jetzt leichtgläubig angenommen, ja öfters mit einer Art von wohlgefälliger Entschuldigung betrachtet wurde, so beweist dieses nur, dass von Vasari's Zeiten an bis auf unsere Tage oftmals eine solche Lebensweise als untrennbar von Genialität ist betrachtet worden, und verirrte Künstler von Talent nur zu oft Anlass zu einer solchen Ansicht gegeben.

Bei unserer hier ausgesprochenen Überzeugung müssten wir uns dem ersten Secretair der Akademie von S. Luca in Rom, dem Abate Melchior Misserini für die in der Übersetzung des Werkes von Quatremère de Quincy von Longhena p. 441 gemachte Mittheilung in hohem Grad verbunden fühlen, indem er behauptet, aus dem Munde des verstorbenen Abate Francesco Girolamo Cancellieri eine sehr genaue Auskunft über die Ursache von Rafael's Tod erfahren zu haben, die dieser in einem Manuscript der Bibliothek des Cardinals Antonelli gefunden und folgenden Inhalts sei: „Rafael war von einer sehr edeln und zarten Complexion, so dass sein Leben nur wie an einem Faden am Körper hielt, denn er war ganz Geist. Ausserdem minderten sich dessen physische Kräfte sehr durch seine übermässigen Anstrengungen, und es ist zu verwundern, wie Vieles er in so kurzer Zeit zu leisten vermochte. Als er nun einst in der Farnesina sich sehr erschöpft fühlte, sendete der Papst zu ihm, um augenblicklich an den Hof zu kommen. Er lief daher, um sich nicht zu verspäten, in einem Athem in den Vatican und kam daselbst in starker Transpiration an. Hier befand er sich nun in einem grossen Saal und sprach lange über den Bau der Peterskirche, so dass sein Schweiss durch Erkältung zurücktrat und er sich plötzlich von einer Krankheit befallen fühlte. Zu Hause angekommen, verfiel er in ein hitziges Fieber, das ihn unglückseliger Weise bald ins Grab brachte.“ — Allein wir müssen bedauern, dass diese Angabe ohne allen Grund ist; denn nach näherer Untersuchung ergibt sich, dass der treffliche Cancellieri nie eine Nachricht jener Art gefunden. Nur so viel wissen wir, dass er einst gegen den Cavaliere Vincenzo Camuccini, der über den Tod Rafael's mit ihm sprach, sich äusserte: „er hoffe beweisen zu können, dass keinem Weibe der frühe Tod Rafael's zuzuschreiben sei.“ Auch Padre Pungileoni bezeugt in seinem Elogio storico di Raffaello Santi p. 245, dass, obgleich er sich des Umgangs mit Cancellieri erfreute, ihm dieser doch niemals etwas von einem Manuscript, welches Nachrichten über

Rafael's Tod enthalte, mitgetheilt habe. Nach dieser Auseinandersetzung haben wir obige Aussage des Abate Misserini, wie so manche andere von ihm, als Fabel zu betrachten.

Eben so wenig Zutrauen ist einer von Rehberg berichteten Erzählung eines alten römischen Malers zu schenken, der sie ihm als eine Tradition in seiner Familie mitgetheilt: „Leo X, durch die Ärzte unterrichtet, dass Rafael hoffnungslos daniederliege, habe diesem die letzte Benediction geben wollen; da sei aber ein Bote mit der Nachricht gekommen, dass Rafael schon gestorben. Darauf habe der Papst unter Vergiessung von Thränen ausgerufen „ora pro nobis.“ Diese Worte aus dem Mund des Oberhauptes der Kirche seien von den Umstehenden als eine wirkliche Seligsprechung angesehen worden. Auch Baviera, der Aufwärter der Fornarina (?), habe Nachricht von dieser Begebenheit erhalten, und als er dieselbe seiner Herrin, die über Rafael's Tod fast von Sinnen, eben im Begriff gewesen sei, den Leichenzug zu stören, hinterbracht habe, sei dieselbe bei dem Gedanken einer unmittelbaren Beatification augenblicklich beruhigt worden.“

Rafael's Grab.

Dass sich das Grab Rafael's im Pantheon des Agrippa, seit Bonifaz IV zur Kirche eingeweiht und S. Maria ad Martyres oder della Rotonda, und zwar in einem der vom Künstler hergestellten Tabernakel zunächst dem Altar links unter einer Marmorstatue der h. Jungfrau befinde, ist schon berichtet worden. Auch habe ich bereits die zum Gedächtniss Rafael's und seiner Braut dort befindlichen Inschriften verdeutscht mitgetheilt. Im lateinischen Urtext lauten sie wie folgt:

D. O. M.
RAPHAELI. SANCTIO. IOANN. F. VRBINATI
PICTORI. EMINENTISS. VETERVMQ. AEMVLO
CVIVS. SPIRANTES. PROPE. IMAGINES. SI
CONTEMPLERE. NATVRAE. ATQVE. ARTIS. FORDVS
FACILE. INSPEXERIS
IVLII II. ET LEONIS. X. PONT. MAXX. PICTVRAE
ET. ARCHITECT. OPERIBVS. GLORIAM. AVXIT
VIX. ANNOS XXXVII. INTEGER. INTEGROS

QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT
VIII. ID. APRILIS. MDXX.
ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

Diese von Pietro Bembo verfasste Denkschrift befindet sich links im Sockel und die der Braut Rafael's war ehedem gegenüber der seinigen, musste aber der Grabschrift des Annibale Caracci Platz machen [1]), und ist jetzt rechts in einem obern Felde der Marmorbekleidung eingemauert. Sie lautet wie folgt:

MARIAE. ANTONII. F. BIBIENAE. SPONSAE. EIVS
QVAE. LAETOS. HYMENAEOS. MORTE. PRAEVERTIT
ET. ANTE. NVPTIALES. FACES. VIRGO. EST ELATA
BALTASSAR. TVRINVS. PISCIEN. LEONI X. DATAR.
ET. IO. BAPT. BRANCONIVS. AQVILAN. A. CVBIC.
B. M. EX. TESTAMENTO. POSVERVNT
CVRANTE. HIERONIMO. VAGNINO. VRBINATI
RAPHAELI. PROPINQVO
QVI. DOTEM. QVOQVE. HVIVS. SACELLI
SVA. PECVNIA. AVXIT.

Die nach dem Willen Rafael's von Lorenzo Lotti ausgeführte Statue der Maria, welche stehend das Christkind im Arm hält, wird vom Volke Madonna del Sasso (vielleicht eine Umwandlung von Madonna del Sanzio) genannt, und steht als wunderthätig in hoher Verehrung. Künstlerisch betrachtet hat sie zwar die Vorzüge der hohen Kunstausbildung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist aber weder ansprechend durch eine tiefe oder lebendige Conception, noch ausgezeichnet durch grosse Vollendung.

Durch sein Testament hatte Rafael auch ein Capital von 1000 Scudi angewiesen, um darür ein Haus zu kaufen, von dessen Einkünften an der von ihm gestifteten Grabcapelle mo-

1) Schon mehrere Künstler hatten sich um die Ruhestätte der Überreste des hochgefeierten Meisters beisetzen lassen; so B. Peruzzi, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Taddeo Zuccaro, dessen Grabschrift sich bis 1820 nahe am Grab Rafael's befand, seitdem aber an die Capelle S. Giuseppe versetzt wurde. Auch Flaminio Vacca liegt an der Capelle Rafael's begraben.

natlich auf ewige Zeiten immer 12 Seelenmessen für ihn sollten gelesen werden. Die Testamentsvollstrecker kauften nun ein Haus in der via de' Coronari gelegen, worüber in einem Buche der Rotonda mit Titel: „Copia di alcune cose singolari.“ folgende Notiz steht [1]): „Capella di Raffael d' Urbino sepolto in essa. Beneficio consistente in una casa in Panico nel fine de' Coronari, sopra cui vi è il ritratto di Raffaello.“ — Das Haus heisst daher noch „L'imagine.“ Der erste Capellan war Rafael's Neffe, D. Girolamo Vagnini, welcher die Einkünfte der Capelle noch vermehrte. Auf Ansuchen des Erzpriesters Gio. Siticella erliess Papst Gregor XIII eine Bulle 1581. Kal. Maii an IX. wonach die Einkünfte von 60 Scudi di Camera auf immer den Renten des Erzpriesters der Rotonda einverleibt wurden. Seit 1705 aber hat ein gewisser Erzpriester Carbonara das Haus, wegen Herstellung desselben, so beschwert, dass es nur noch wenige Scudi einträgt, daher für Rafael nur wenige Messen noch können gelesen werden. — Was helfen menschliche Berechnungen, und welch ein Glück ist es, dass der Seelen Heil nicht von ihnen abhängt!

Das Andenken Rafael's ehrend liess 154 Jahre nach dessen Tod Carlo Maratti nach seiner Angabe eine Büste des grossen Urbinaten durch Paolo Naldini in Marmor ausführen und stellte sie in eine ovale Vertiefung über das Epitaphium [2]), nebst folgender Inschrift:

1) Carlo Falconieri, in seiner Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio. Roma 1833 p. 8, theilt noch eine andere Notiz aus dem „Registro di patenti“ mit, wie folgt: „Relazione del celebre pittore Raffaello Sanzio di Urbino sepolto in questa nostra chiesa, e colleggiata di S. Maria ad Martyres della Rotonda di Roma. Il celebre Raffaello Sanzio da Urbino principe dei pittori fece fabbricare nella nostra Colleggiata di S. Maria ad Martyres della Rotonda una cappella sotto l'invocazione della B. Vergine del Sasso, e terminata assegnò per dote di essa due Case unite, e poste nella strada dei Coronari in luogo chiamato Panico col peso di celebrare in perpetuo 12 messe al mese per l'anima di esso Raffaello, come dal suo testamento che si dice rogato l'anno 1520 per gli atti dell' Appocelli, oggi Andrea Gabrielli Not. A. C. Quel testamento per diligenza usata non si è potuto rinvenire, nè appresso d. Notaro nè da altri etc.

2) Die Büste Rafael's ist seit 1820 mit der des Annibale Caracci und vielen andern, welche Ant. Canova dem Gedächtniss grosser Künstler im Pantheon aufgestellt hatte, in das Museum des Capitols gebracht worden.

VT. VIDEANT. POSTERI. ORIS. DECVS
AC. VENVSTATEM
CVIVS. GRATIAS. MENTEMQVE. CAELESTEM
IN. PICTVRIS. ADMIRANTVR
RAPHAELIS. SANCTII. VRBINAT. PICTORVM. PRINCIPIS
IN. TVMVLO. SPIRANTEM. EX. MARMORE
VVLTVM
CAROLVS. MARATTVS. TAM. EXIMII. VIRI
MEMORIAM. VENERATVS
AD. PERPETVVM. VIRTVTIS. EXEMPLAR
ET. INCITAMENTVM
P. AN. MDCLXXIV

Nachdem die Gebeine Rafael's über drei Jahrhunderte hindurch unberührt an dem von ihm bestimmten Orte geruht hatten, entstand unter den römischen Antiquaren plötzlich ein Streit, nicht nur über einen Schädel, welchen man ohne Kunde, dass jemals das Grab Rafael's sei geöffnet worden [1]), in der Akademie von S. Luca als den des grossen Künstlers aufbewahrte und den Kunstfreunden in einem Glaskästchen wohlverwahrt zeigte, sondern selbst über die Kirche, in welcher der grosse Urbinate begraben sei. Sonderbar genug; denn eben sowohl nach der Grabinschrift, als nach den Angaben im Brief des Marc Antonio Michiel und bei Vasari in den Lebensbeschreibungen des Rafael, des Lorenzetto und Taddeo Zuccaro hätte nicht der geringste Zweifel darüber obwalten sollen. Indessen veranlassten diese Streitigkeiten den Bildhauer Cav. Fabris, Regent der Congregazione dei Virtuosi, bei der Regierung um Erlaubniss anzuhalten, das Grab Rafael's im Pantheon aufzudecken, oder vielmehr aufzusuchen. Denn obgleich oben bezeichnete Stellen genau den Ort des Begräbnisses angeben, so scheint man doch nur die eine im Leben Rafael's von Vasari, die allerdings etwas unklar ist, berücksichtigt zu haben. Genug, nachdem auf das Ansuchen vom 7. Juni 1833 die erwünschte Erlaubniss eingegangen war, begann man seit der Mittagsstunde des neunten Septembers die Untersuchungen wegen Rafael's Grab. Unbegreiflicher Weise suchte man aber

1) Die geschmückten Erzählungen, welche M. Missirini und Girolamo Gigli von einer frühern Aufdeckung des Grabes Rafael's bekannt gemacht haben, erkannte man, als sie erschienen, sogleich als Fabeln.

bis zum 12. September nur unter dem Marmorfussboden um den Altar herum, und natürlich vergeblich, bis man sich entschloss, den Altartisch wegzurücken, worauf denn sogleich ein dahinter befindliches Gewölbe von Backsteinen neuer Construction, das mit einer Mauer verschlossen war, augenfällig Rafael's Grabstätte anzeigte. Am 14. desselben Monats, im Beisein des Cardinals Zurla und verschiedener Commissionen, Notare und Ärzte, wurde nun in der Untersuchung weiter geschritten. Da wir über diese Begebenheit einen höchst anziehenden Bericht von dem Künstler unserer Tage besitzen, welcher seit dreihundert Jahren die gegründetesten Ansprüche haben dürfte der edeln Darstellungsweise Rafael's am nächsten gekommen zu sein, nämlich von Friedrich Overbeck aus Lübeck, so lassen wir ihn hier unabgekürzt folgen:

An Philipp Veit, Director des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M.

Rom den 18. September 1833.

Was sich in diesen letzten Tagen bei uns zugetragen hat und gegenwärtig noch Alles beschäftigt, was irgend Kunst übt oder liebt, wovon ich Augenzeuge gewesen bin, das wird gewiss nicht minder Deine lebhafte Theilnahme erregen, als es mich aufs Innigste ergriffen hat, und da sich die Nachricht davon gewiss sehr schnell verbreiten wird und daher leicht entstellt zu Dir gelangen könnte, so dünkt es mich Pflicht zu sein, Dir selber zu erzählen, was diese meine Augen gesehen, und fast dürfte ich hinzusetzen, meine Hände betastet haben.

Wisse denn, Theuerster! dass ich in das offene Grab Rafael's geblickt habe und ihn selber, den theuren, den unvergleichlichen Meister gesehen, wovon meine Seele dergestalt erfüllt ist, dass es mir fast ein Bedürfniss ist, mich durch diese Mittheilung zu erleichtern. Gewiss wirst Du, indem Du dies liesest, nicht wenig verwundert sein und es mir Dank wissen, wenn ich Dir den Hergang der Sache etwas näher berichte.

Es wird Dir vielleicht bekannt sein, dass seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom eine Künstlercongregation existirt unter dem Namen: congregazione dei virtuosi (di S. Giuseppe di terra Santa) del Panteon; sie besitzt die Capelle des h. Joseph im Pantheon und über derselben ein Oratorium, zu welchem eine kleine Stiege unter dem Porticus, links vom Eingang, führt; wo man sich monatlich einmal versammelt zur Berathung über Angelegenheiten der Congregation. In dieser

war es schon seit mehreren Jahren zur Sprache gekommen, dass man endlich einmal trachten müsse zur Gewissheit zu kommen über die bestrittene Grabstätte Rafael's, von der Einige (besonders Avv. Carlo Fea) im Widerspruch mit den deutlichsten Zeugnissen hatten behaupten wollen, dass sie sich in der (Kirche S. Maria sopra) Minerva befinden müsse, indem dort die Urbinaten eine gemeinschaftliche Begräbnisscapelle schon von jener Zeit her besässen. Ich übergehe das Gefühl des Misbehagens, das mich, so wie manche Andere ergriff, wie zuerst die Nachricht laut ward, der diesjährige Reggente der Congregation, der Dir bekannte Bildhauer Fabris habe sich wirklich die Erlaubniss zu verschaffen gewusst, Nachgrabungen deswegen in der Rotonda anstellen zu dürfen, da dies Gefühl bereits durch allzu mächtige Gefühle anderer Art verdrängt worden. —

Die Canonici der Rotonda hatten die Hand dazu geboten, vom Vicariat sowohl, als vom Cardinal-Titulator der Kirche waren die Rescripte eingeholt worden, und so schritt man zum Werk. Da aber, wie Du Dich erinnern wirst, die Akademie von S. Luca einen Schädel besitzt, der, ich weiss nicht genau seit wann, für den Schädel Rafael's gegolten, so glaubte der diesjährige Präsident, Architekt Salvi darauf dringen zu müssen, mit einer akademischen Deputation diesen Nachsuchungen beiwohnen zu dürfen, was er auch durchsetzte, und wobei ich denn das Glück gehabt, als eines der Mitglieder erwählt zu werden. Es wurden aber zugleich auch von der Academia Archeologica und der Commissione delle belle arti Deputationen beigeordnet, und sogar Professoren der Chirurgie und der Chemie dazu berufen und die ganze Untersuchung in Gegenwart öffentlicher Notare und selbst des Cardinal-Vicars, des Governatore und des Maggiordomo vorgenommen, was ich alles ausdrücklich erwähne, damit gar kein Zweifel über die äusserste Gewissenhaftigkeit des ganzen Verfahrens bei Dir aufsteigen könne.

Zu weit würde es führen, Dir die Resultate der einzelnen Grabungen zu berichten, und wie wechselsweise unsere Hoffnung bald stieg, bald wieder sank; genug, am 14. September d. J. am Kreuzerhöhungstage, genau um Mittag zeigte sich in deutlichster Übereinstimmung mit dem, was Vasari in Rafael's Leben darüber berichtet, ein ganz eingemauerter Sarg, der zwar bis auf wenige Splitter schon zerfallen war, allein die köstlichen Überreste, nach denen gesucht ward, noch in ziemlich wohlerhaltenem Skelett vollständig bewahrte, welches alsbald

alle Anwesenden ohne Ausnahme, obgleich bis jetzt keine nähere sonstige Bezeichnung sich gefunden, in Erwägung des Ortes, den unmöglich ein Anderer sich hätte erwerben können, mit vollkommenster Überzeugung für Rafael's unbestreitbare Gebeine anerkannten. Welch' ein Schauer uns anwandelte als zuerst die Überreste des theuern Meisters aufgedeckt da lagen, das wirst Du aus dem, was unfehlbar in Dir selber vorgeht, wenn Du dies liesest, besser abnehmen können, als ich es Dir zu sagen vermöchte.

Du magst also nun den Vasari zur Hand nehmen und nach Durchlesung der Stelle Dir die Marmorstatue der Madonna von Lorenzetto auf dem Altar links vom Eingang ins Gedächtniss zurückrufen, den Altar selber aber, d. h. die Mensa vor der Statue weggeräumt denken und senkrecht unter der Mutter Gottes ist es, unter einem eigends dazu construirten niedern Bogen, wo in der Höhe von kaum zwei Palm über dem Boden der Kirche die Gebeine ruhn, so dass sich buchstäblich bewährt, was Vasari berichtet, dass die Statue der Madonna selber ihm zum Grabmal dient, ein Grabmal, wie es sich wohl nicht leicht grossartiger denken liesse.

Möge denn ein für die Kunstgeschichte gewiss so merkwürdiges Ereigniss auch nicht ohne segensreiche Folgen für unsere und die kommenden Zeiten bleiben; möchten, im Andenken des Hochverehrten, Viele würdig werden, Erben seines Geistes zu werden, der wohl leider! viel tiefer begraben liegt, als seine Gebeine. Es ist von feierlichen Exequien die Rede, die aber leicht bis zu einer Jahreszeit aufgeschoben werden dürften, wo die Rotonda keine Überschwemmungen zu fürchten hat. Was sonst geschehen wird, weiss ich noch nicht, doch wird man vermuthlich nach wenigen Tagen, die der Neugier eingeräumt werden, die Gebeine in einen marmornen Sarkophag einschliessen, den der Maggiordomo bereits dazu angeboten hat, und dann am nämlichen Ort vermauern. Der ehemalige Rafaelische Schädel aber hat sich bei dieser Gelegenheit durch vorgefundene Documente nun als der Schädel des Stifters der (seit 1539 bestehenden) Congregation dei virtuosi, eines Canonicus der Rotonda (D. Desiderio d'Adjutorio) ausgewiesen. Hoffentlich erhalten wir statt seiner nun einen Gypsabguss vom echten, der vollkommen erhalten ist und zum sichern Beweis seines Alters alle Zähne bewahrt. —

Der Sarg von Pinienholz, worin Rafael begraben wurde, war mit einem festen Mörtel aus Kalk und gestossenem Travertin überkleidet, in welchen sich die Fasern des Holzes deutlich abgedruckt fanden. Der Überzug hatte leicht gemalte schwarze und purpurrothe Zierrathen. Das Gewand, in dem Rafael beigesetzt wurde, war mit vielen kleinen metallnen Ringen und Stiftchen geschlossen, von denen Cav. Fabris noch mehrere bewahrt, die grössere Zahl aber kam wieder zu Rafael's Überresten. Das Skelett mass 7 $^1/_2$ Palm oder beinahe 5 Fuss 2 Zoll Pariser Mass. Mit dem Kopf lag es, nach canonischem Ritus, gegen die rechte Seite des Altars, oder a cornu evangelii. Den Schädel fand man von fast vollkommner Erhaltung, nur am hintern Theil, wo er auflag, ist wahrscheinlich durch das öfters eingedrungene Wasser bei den Überschwemmungen des Tiber, eine kleine Stelle aufgelösst worden. Nach dem Gypsabguss des Schädels, den ich bei Cav. Fabris gesehen, ist derselbe von ausgezeichnet schöner in allen Theilen harmonischer Form: die Stirne tritt über den Augen ziemlich vor, ist aber schmal und von keiner bedeutenden Höhe. Dagegen ist der hintere Theil des Schädels schön gewölbt und von ungewöhnlich voller Form. Im Allgemeinen scheinen am Schädel die edeln Organe gleichmässig ausgebildet, ohne dass eins auffallend vorstehe. Die Zahl der vollkommen erhaltenen, fest sitzenden Zähne von schöner Weisse sind oben 14 unten 15 und die Spur der hervorbrechenden Weisheitszähne bemerkbar. Die rechte Hand, deren Knochen man vollkommen erhalten fand, wurde gleichfalls in Gyps abgeformt, so wie auch der starke Luftröhrenkopf, welcher noch nicht völlig verhärtet seine Gestalt behalten hatte. Nach dem Abguss aber ist die Hand, wie mich Cav. Fabris versicherte, in Staub zerfallen. Der Larynx dagegen, in ein gläsernes Gefäss verwahrt, wurde mit dem Skelett wieder in das Grab beigesetzt.

Während der Aufdeckung des Grabes sowohl, als später nach der Reinigung des Skeletts hat der Maler Cav. Vincenzo Camuccini einige Zeichnungen nach demselben gefertigt, welche Giambattista Borani lithographirte. Es sind folgende Vorstellungen:

1. Ansicht des aufgedeckten Grabgewölbes mit dem noch halb mit Moder bedeckten Skelett Rafael's.

2. Dieselbe Ansicht, das Skelett vom Moder befreit.

3. Ansicht des Tabernakels mit dem Grabgewölbe und der darauf stehenden von Rafael gestifteten Statue der Madonna.

4. Abbildung des antiken Sarcophags, welchen Papst Gregor XVI zur Aufbewahrung der Überreste Rafael's geschenkt.

Diese Lithographien wurden mit einer Beschreibung des Vorgangs durch die Congregazione dei Virtuosi an Verehrer Rafael's vergeben. Da nun Cav. Camuccini zu diesem Behufe ein Privilegium erhalten hatte, ereignete es sich, dass, als der bei der Aufdeckung des Grabes auch anwesende Director der französischen Akademie Horace Vernet, von der Begebenheit lebhaft ergriffen, sich dieselbe skizziren wollte, ihm dieses durch den Bildhauer Cav. Fabris mit der Erklärung, dass nur Cav. Camuccini die Erlaubniss dazu habe, untersagt wurde: Horace Vernet zwar überrascht, aber sich fassend übergab darauf sein Papier und Bleistift, und fragte: ob es erlaubt sei eine Zeichnung der Begebenheit aus dem Gedächtniss zu machen? was ihm natürlich nicht untersagt werden konnte. Er malte darauf des Nachmittags mit der ihm eigenthümlichen Leichtigkeit ein Bildchen von der Auffindung des Skeletts mit wenigen, aber bezeichneten Portraitfiguren und liess eine Zeichnung davon auf Stein machen. Da man indessen von Seiten der Monopolisten auch gegen das Abdrucken derselben thätig einschritt, indem sie es als einen Eingriff in ihre Rechte ansahen, so wurden nur wenige Exemplare davon an Freunde verschenkt [1]).

Wir kehren nach diesem kleinen Zwischenfall zu der Sache zurück. Die Auffindung der Reste des unsterblichen Rafael erregte in Rom nicht nur grosses Aufsehen, sondern einen wahren Enthusiasmus, so dass der Zudrang des Publicums zum Grabe desselben, wo seit dem 18. September das Skelett unter einem Glaskasten öffentlich ausgestellt wurde, überaus gross war. Nach Verlauf eines Monats, am 18. October, wurde den Überresten des unvergleichlichen Meisters die letzte Ehre erwiesen und sie wieder an ihre ursprüngliche Stelle beigesetzt. Vor dem Altar war ein Katafalk errichtet, auf welchem der neue Sarg von gefirnisstem Pinienholz mit den theuern Resten von brennenden Kerzen umgeben stand. Zugegen waren die Mitglieder der Akademie von S. Luca, die der Archäologie und die der Congregation dei Virtuosi, ausserdem wurden noch über 3000 Eintrittskarten vertheilt. Von der höhern Geistlichkeit nur Monsignore Grimaldi, Gover-

1) Siehe darüber die Allgemeine Zeitung vom 10. Nov. und das Museum vom 18. Nov. 1833 und vom 30. Juni 1834, wo diese kleine Begebenheit mit weit mehr Umständen berichtet wird, als ich in Rom selbst erfahren konnte.

natore von Rom, und Monsignore dell' Armi Uggolini als Stellvertreter des Cardinals Rivarola, der Titular der Kirche, woraus man schliessen wollte, dass nach einem richtigen Gefühl für das Unpassende einer zweiten Begräbnissfeier, die Function von dem Cardinalcollegium nicht gebilligt, jedoch zugelassen worden sei. Nachdem die Echtheit des Skeletts noch einmal öffentlich constatirt ward, verfertigte und verlas der Notar das Instrument darüber folgenden Inhalts:

GREGORIO. XVI. PONTIFICE. MAXIMO. SEDENTE. ANNO. III. INDICT. VI. RAPHAELIS. SANCTII. VRBINATIS. OSSA. HEIC. JAM. CONDITA. VII. ID. APRIL. ANNI. MDXX. REPERTA. SVNT. POSTRIDIE. ID. SEPTEMBR. ANNI. MDCCCXXXIII. CL. SOCIETATE. ARTIFICVM. BONARVM. ARTIVM. A. D. IOSEPHO. SVMPTV. SVO. REM. VRBI. ATQVE. ARTIBVS. DECORAM. PROMOVENTE. ET. CVRANTE. VV. EE. PETRO. FRANCISCO. GALLEFFIO. S. R. ECCL. CAMERARIO. DNO. PLACIDO. ZVRLA. SANCTISSIMI. DOMINI. NOSTRI. IN. SACRIS. VICARIO. ET AVGVSTINO. RIVAROLA. HVJVS. TITVLI. DIACONO. CARDINALIBVS. R. P. D. CONSTANTINO. PATRITIO. PONTIFICIAE. DOMVS. PRAEFECTO. ET. VV. RR. BASILICAE. CANONICIS. ADNVENTIBVS. XIII. VIRIS. MONVMENTIS. ARTIVM. OPTIMARVM. COGNOSCENDIS. CVRANDIS. CONLEGIO. ARTIFICVM. A. D. LVCA. ET. CONLEGIO. ARCHAEOLOGORVM. PROBANTIBVS. OSSA. EADEM. DILIGENTER. CVRANTIBVS. ANTONIO. TRANSMVNDO. BARONE. CELLINAE. ET MIRABELLI. CLINICES. EXTERIORIS. IN. ROM. ARCHIGYMNASIO. P. P. ET. ANTONIO CHIMENTIO. P. P. CHEMIAE. IN. EOD. ARCHIGYMNASIO. REPOSITA. SVNT. XV. KAL. NOVEMBR. ANNI. EIVSDEM. MDCCCXXXIII. PLVMBEO. IN. CONDITORIO. SIGNIS. MVNITO. ILLVDQ. IN. ARCA. MARMOREA. ANTIQVI. OPERIS. A. SANCTISSIMO. DOMINO. NOSTRO. GREGORIO. XVI. PONT. MAX. DONO. DATA. INCLVSVM. ATQ. ABDITVM. EST.

Nachdem diese auf Pergament geschriebene Urkunde in einem bleiernen Cylinder den Gebeinen beigefügt worden war, wurde der Sarg verschlossen und durch den Advocaten Carlo Fea an den fünf Enden einer kreuzweis gebundenen violetten Schnur versiegelt. Während dem Gesang des Miserere wurde der hölzerne Sarg in den vom Papst zu diesem Behufe geschenkten marmornen Sarkophag gestellt. Dieser enthielt einen von Blei mit gleichem Deckel, der ebenfalls mit sechs Siegeln in Zinn versehen wurde; nämlich mit denen des Capitels, der Congregation dei Virtuosi, der Commission der schönen Künste, der Akademie von S. Luca, der Akademie der

Archäologie und zuletzt mit dem des Maggiordomo. Auf dem marmornen Deckel ist in der Mitte das Zeichen Christi und zu den Seiten immer ein Kreuz eingehauen. An der Stirnseite des Sarkophags befindet sich ein Basrelief von drei mit Lorbeergewinden umhangenen Stierschädeln und darunter vier kleine Vögel. Oben im Rande steht das bekannte Distichon des Pietro Bembo:

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

Sodann in der Mitte:

Ossa et cineres Raph. Sanc. Urbin.

Endlich unten:

Gregorius XVI. P. M. Anno III. indit. VI.
Arcam antiqui operis concessit.

An den schmalen Seiten sind Basreliefs, immer ein Lorbeerbäumchen vorstellend und zu dessen Fuss zwei Vögel. Nachdem der Sarkophag durch Künstler in die Grabwölbung war eingeschoben worden, setzte Cav. Fabris den ersten mit Mörtel versehenen Backstein zur Schliessung des Grabes, worauf die andern Präsidenten ihm darin folgten und so die Feierlichkeit beschlossen [1]).

Zur Erinnerung an diese Begebenheit setzte man späterhin eine Inschrift in Marmor, die sich auf der linken Seite des Pilasters neben dem Altar der Madonna del Sasso befindet und folgendermassen lautet:

RAPHAELIS. SANCTI. VRBINATIS.
CINERES. ET. OSSA.
INTRA. CAVVM. ARCVATVM. DVCTO. PARIETE. OBSTRVCTVM.
OPERE. TVMVLTVARIO. FACTVM.

IN. IMO. PILAE. HVIVS. ANTIQVAE. PONE. ARAM. SCAPO. CVI. IMPOSITVM. SIGNVM. CVM. AEDICVLA. MARIAE. VIRGINIS. SAXANAE. AERE. ILLIVS. TESTAMENTARIO. A. LAVR. LATTO. SCVLPTVM. EX. MARMORE. PER. ANNOS. PLVS. CCCXIII. CVIQVE. LATENTIA. QVOD. FRVSTRA. HOC. ILLAE. SOLO. TENTATO. PERQVISITA. TANDEM.

1) Ausführlichere Nachrichten enthalten folgende Schriften: Avv. D. Carlo Fea, Per la invenzione seguita del sepolcro di Raffaele Sanzio da Urbino. Roma 1833. 4. — Und: Carlo Falconieri Siciliano, Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio. Roma 1833. 8.

XVIII. KAL. OCTOBR. ANNI. MDCCCXXXIII. GREGORI. XVI. P. M. SACRI. PRINCIPATVS. AN. III. DESIDERIVM. EXPLEVERINT. OMNIVM. ET. SE. VIDENDA. DEDERINT. QVOD. QVE, EADEM. HONESTIVS. ATQ. IN ORDINEM. COMPOSITA. INTRA. ARCAM. PINEAM. OCCLVSAM OBSIGNATAM. ALIS. DVABVS. IMMISSAM. ALTERI. PLVMBEAE. ALTERI. MARMOREAE. HAC. OPERIS. ANTIQVI. AB. INDVLGENTISSIMO. PRINCIPE. DONO. DATO. ILLE. ITERVM. SVBTER. FEDES. MAGNAE. MATRIS. CLEMENTISSIMAE. VBI. IVSSA. EX. TESTAMENTO. ERANT. BONA. CVM. SPE. QVIESCERE. XV. KAL. NOVEMBRIS. INSEQVENTIS. RELIGIOSISSIME. CONDITA. FVERINT. IOSEPH. FABRIS. SCVLPTOR. MAGISTER. PERPETVVS. ET. COLLEGIVM. IOSEPHIANVM. PICTORVM. SCVLPTORVM. ARCHITECTORVM. PETRO. FRANCISCO. GALLEFFIO. PRAEFECTO. COLLEGI. CVRATORVM. VRBIS. ET. VECTIGALIVM. PLACIDO. ZVRLA. VICE. SACRA. ANTISTITE. VRBIS. AVGVSTINO. RIVAROLA. BASILICAE. HVIVS. S. MARIAE. AD. MARTYRES. DIACONVS. ISDEM. S. ROM. ECCL. PATRIBVS. CARDINALIBVS. CONSTANTINO. PATRITIO. ARCHIEPISCOPO. PHILIPPENSI. DOMVS. PONTIFICIAE. PRAEFECTO. ET. ORDINE. AMPLISSIMO. CANONICORVM. BASILICAE. EIVSDEM. ADNVENTIBVS. XIII. VIRIS. MONVMENTIS. OMNIGENIS. ANTIQVITATIS. ET. ARTIVM. BONARVM. PROCVRANDIS. ET. COLLEGIS. PONTIFICIS. PICT. SCVLPT. ARCHITECT. A. S. LVCA. ET. ARCHAEOLOG. PROBANTIBVS.
AVCTORES. CVRATORES. QVE. REI.
NE. MEMORIA. INTERCIDERET.
P. P.
POSTQVAM. OCVLIS. NOSTRIS. CARISSIMA. VIDIMVS. OSSA.
CARIVS. HAVD. VSQVAM. QVOD. VIDEAMVS. ERIT.

Bei Gelegenheit der Aufdeckung des Grabes eröffnete man zur Errichtung eines Monuments für Rafael eine Subscription, welche in kurzer Zeit bedeutende Summen eintrug; indessen ist bis jetzt, so viel mir bekannt, noch eben so wenig der Ort, wo es soll errichtet werden, als der Künstler, der es auszuführen hätte, bestimmt. Auch in Urbino geht man mit dem Plan um, auf dem Marktplatz, nicht weit von Rafael's Haus, dem grossen Mitbürger eine Marmorstatue zu errichten. Denn der Geburtsort des herrlichsten der Künstler hat ausser der Inschrift an seinem Hause, kein anderes öffentliches Andenken an ihn aufzuweisen, als dessen Bildniss im Saal des Gemeindehauses mit folgender Inschrift:

RAPHAEL SANCTIVS PICTOR VRBINAS
COGNOMENTO DIVINVS
RAPHAEL VENEZIANELLVS HANC OPTIMI
CONCIVIS SVI EFFIGIEM EXPRIMENDAM
CVRAVIT AN. DOM. MDCCLXXV.

Indessen hat Thorwaldsen, seinem Genius folgend und von den auf Rafael bezüglichen Begebenheiten ergriffen, zu seiner eigenen Befriedigung ein Basrelief mit der Apotheose des göttlichen Meisters entworfen: Rafael, wie auf neue Schöpfungen sinnend, sitzt auf antiken Architekturfragmenten und hält zum Zeichnen eine Tafel, ein Liebesgott unterstützt sie mit der Rechten, während er ihm mit der Linken Rose und Mohn darbietet. Zwei Genien stehen zu den Seiten, der des himmlischen Feuers mit einer brennenden Fackel, und der weibliche der Fama einen Palmzweig haltend, im Begriff den göttlichen Künstler mit Lorbeer zu krönen. — Es ist eine in antikem Sinn gedachte Composition von dem am reichsten begabten Bildner unserer Zeit, die indessen einen noch grossartigeren Charakter annehmen dürfte, wenn der Meister zu einem bestimmten Monument den Auftrag erhalten sollte.

XVII.

Versuch die Stiche des Marc Antonio Raimondi aus Bologna, Agostino di Musi Veneziano und Marco Dente aus Ravenna nach den Meistern zu ordnen, nach deren Zeichnungen sie gefertigt wurden. Die Kupferstiche nach Rafael sind jedoch hier nicht mit einbegriffen, da sie ihre Stelle im Verzeichniss der Werke desselben finden werden.

Marc Antonio Raimondi.

Betrachten wir die frühesten Blätter dieses Meisters, so müssen wir gestehen, dass eben sowohl seine technische Geschicklichkeit, als die Zeichnung noch höchst schülerhaft sind. Es ist daher anzunehmen, dass er bei Francesco Francia in der Lehre, seine ersten Versuche nach dem Verfahren beim Nielliren machte, und dabei Compositionen seiner eigenen Erfindung ausführte; später, als er zu einer gewissen Fertigkeit gelangte, erhielt er wohl erst Zeichnungen vom Meister, um sie durch den Stich zu vervielfältigen. Zu seiner weiteren Ausbildung im Kupferstechen waren ihm indessen die Dürerischen Holzschnitte, welche er um die Jahre 1505 und 1506 in Kupfer nachbildete, besonders förderlich; denn durch sie erlangte er zuerst einen richtigen Begriff, wie man mit wenigen Mitteln planmässig Schattenmassen und Übergänge zu behandeln habe; und diese von den Holzschnitten Dürer's erlangte Behandlungsweise behielt er im wesentlichen auch in seinen spätern Kupferstichen bei. Eine von Marc Anton un-

ternommene Reise von Bologna nach Venedig um das Jahr 1508 lässt sich aus einigen Blättern jener Zeit schliessen, welche nach Meistern gestochen sind, die in jenen Theilen Italiens blühten, wie nach Andrea Mantegna zu Mantua und nach Giovanni Bellini und Giorgione zu Venedig. Diesen Stichen folgen mehrere nach Francesco Francia, und im Jahr 1510 die sogenannten Kletterer nach Michel Angelo, wozu er die Zeichnung nothwendiger Weise in Florenz gefertigt. So sehen wir Marc Antonio auf dem Weg nach Rom und bald darauf mit den Stichen nach Rafael's Zeichnungen beschäftigt. Später arbeitete er auch nach solchen von Baccio Bandinelli, Giulio Romano und andern Schülern Rafael's, oder nach antiken Bildwerken und eigenen Compositionen.

I. Stiche nach Marc Anton's eigner Erfindung.

a) In seiner ersten Manier. Versuchsweise chronologisch geordnet.

Die ersten drei verzeichneten Blätter, wenn sie dem Marc Anton dürfen zugeschrieben werden, sind dann von seinen frühesten Versuchen.

1. Ein Krucifix. B. 29 [1]).

2. Die h. Veronica hält stehend das Schweisstuch. B. 122.

3. Eine Nereide von einem Tritonen getragen. B. 228.

4—7. Die vier römischen Reiter. B. 188—191. Die überaus schwache Zeichnung, so wie auch die Behandlungsart des Stiches zeigen die Arbeit eines Anfängers.

8. Ein Satyr überrascht eine Nymphe. B. 285. Dies Blatt scheint in Zinn oder sonst in eine weiche Composition gestochen.

9. Zwei Satyre, von denen einer eine Nymphe trägt. B. 305.

10. Pyramus und Thisbe 1505 gezeichnet. B. 322. Die Landschaft im deutschen Charakter zeigt schon die Bekanntschaft mit Dürer's Werken. Die Behandlungsweise ist noch sehr schülerhaft.

11. Ein Satyr überrascht eine Nymphe. 1506. Mas. II. (Martius oder Maius II.) gezeichnet. B. 319. Die Behandlung ist viel zärter, als in den vorhergehenden Blättern.

12. Venus aus dem Meere steigend. 1506. Sept. 11. ge-

1) Die mit B. bezeichneten Nummern beziehen sich immer auf die des Adam Bartsch im Peintre Graveur.

zeichnet. B. 312. Obgleich die Schulmanier des Francia nicht zu verkennen ist, so sind doch die Formen viel voller gehalten, was wir als ein durchgehendes Merkmal der Art des Marc Antonio betrachten.

13. Amor und drei Kinder. 1506. 18. S. (18. Septembris) gezeichnet. B. 320. In der Behandlung mit obigem Blatt übereinstimmend. Die Bäume in der Art des Albrecht Dürer behandelt.

14. Der Greis und der Mann mit dem Anker. B. 367. Bartsch schreibt die Composition dem Francia zu, dessen Charakter der Zeichnung aber nicht darin zu erkennen ist.

15. S. Christoph. B. 96.

16. S. Franciscus. B. 97.

17. S. Georg. B. 98.

18. S. Margaretha. B. 118.

19. Constantin der Grosse. B. 495.

20 — 23. Die Arbeiten des Hercules, vier Blätter. B. 289 — 292. Die Zeichnung ist hier schon viel freier.

24 — 26. Jupiter, Mars und Venus. Drei Blätter, wohl aus einer Folgenreihe der sieben Planeten. B. 253 — 255.

27. Ein Mann, welcher die Fortuna peitscht. B. 378. Des Marc Antonio Fortschritte und Eigenthümlichkeit erscheinen mir in diesem Blatte sehr entschieden.

28. Die drei Doctoren. B. 404.

29. Die drei Sänger. B. 468.

30. Der Lautenspieler. B. 469.

Alessandro Achillini (Giovane Philoteo in seinem Viridario. Bologna H. de Prato 1513.) sagt in einem Gedicht, welches vom Jahr 1504 sein soll (?) fol. 188 [1]).

Consacro anchor Marcantonio Raimondo,
Che imita degli antiqui le sante orme,
Col disegno, e bollin molto è profondo,
Come se veden sue vaghe eree forme.
Hamme retratto in rame come io scrivo,
Che dubio di noi pendo quale è vivo.

Ob diese Stelle sich auf obigen Lautenspieler bezieht, ist zweifelhaft, da dieser nicht schreibt, sondern die Guitarre spielt. Wäre damit ein anderes Blatt von Marc Antonio be-

1) Die Kenntniss dieser Stelle verdanke ich der gefälligen Mittheilung des Geheimen Oberfinanzraths Sotzmann in Berlin.

zeichnet, so scheint es nicht auf uns gekommen zu sein, zum wenigsten fehlt es in allen mir bekannten Sammlungen.

31. Orpheus mit der befreiten Eurydice. B. 295.

b) In seiner in Rom erworbenen Manier.

32—92. Die sogenannten kleinen Heiligen nach Marc Anton's eigenen Erfindungen, wie dieses Vasari ausdrücklich angibt. B. 124—184.

93. Die heiligen Lucia, Catharina und Barbara. B. 120 [1]).

94. Die Fortuna. B. 362.

95. Der Ruhm, oder das Verdienst. B. 363.

96. Ein Mann hält mit einer Frau einen Schleier als Segel. B. 364.

97. Die Zeit. B. 365.

98. Der Hirt bei einer liegenden Nymphe. B. 429.

99. Der junge und der alte Hirt. B. 431.

100. Die Zigeunerin, welche ihr Kind trägt. B. 450.

101. Die Alte, welche zur Grube geht. B. 456.

102. Der Cardinal. B. 459.

Da vorstehende neun Blätter unter sich eine gewisse Übereinstimmung im Charakter der Zeichnung und Darstellungsweise haben, welcher weder dem Rafael, noch einem seiner bekannten Schüler darf zugeschrieben werden, der aber an den der kleinen Heiligen erinnert, so ist wohl anzunehmen, dass jene Blätter nach Erfindungen des Marc Antonio selbst ausgeführt sind. Auch der Mann, der einen Adler krönt, B. 428. scheint nach seiner eigenen Erfindung gestochen.

103. Der junge ungestaltete Mensch, welcher im November 1513 aus Spanien nach Rom kam. B. 446.

104. Man schreibt dem Marc Anton einen schönen Kupferstich zu, welcher sich auf dem Titelblatt des seltenen Buches von Berruti (Amad. Gubernator Romae) befindet, mit folgender Angabe: Dialogus, in quo precipue tractat. An. amico sepe ad scribendum provocato: ut scribat: non respondenti sit amplius scribendum: et hinc incidenter multa pulchra de Amicitia vera de Amore honesto: de Amicis veris etc. Romae 1517. kl. 4. Mir ist dieses Buch nie zu Gesicht gekommen.

1) W. Young Ottley, Inquiry etc. II. p. 793. N. 64 gibt ein Gegenstück dieses Blattes an: die stehende Maria mit dem Christkind im Arm, zu den Seiten Magdalena und Maria die Egypterin. Es wird für ein Niello gehalten. S. Brulliot Tafel 342 und Duchesne p. 82.

105. Im Catalog der Kupferstichsammlung des Herzogs von Buckingham p. 293 ist ein Blatt von Marc Anton angegeben, welches sich nicht im Bartsch verzeichnet findet. Es zeigt eine auf einem Sessel sitzende Frau, welche einen Knaben liebkost. Dass die Erfindung vom Stecher sei, ist zwar nicht angegeben; da ich aber nicht weiss, wem sie zuzuschreiben ist, habe ich die Nachricht über dieses Blatt hier eingeschaltet, bis ich Gelegenheit habe durch eigene Ansicht ein Urtheil darüber zu bilden.

106. Portrait des Papstes Julius II. B. 516.

107. Portrait Leo X in Medaillon. B. 493.

108. Portrait des Papstes Hadrian VI. B. 494.

109. Rafael in seiner Werkstätte B. 496.

110. Portrait Kaiser Karl V in Medaillon. B. 497.

111. Portrait des Ottaviano Farnese. B. 498.

Bei den zwei letzten Portraiten ist es zweifelhaft, ob sie von Marc Antonio gestochen sind.

112 — 123. Die zwölf Cäsare. B. 501 — 512.

II. Nach Zeichnungen von Francesco Francia.

124. Das Urtheil des Paris. B. 339.

125. Vulcan, Venus und Amor. B. 326.

126. Orpheus und Euridice. B. 282.

Obgleich diese drei Blätter, besonders letzteres noch sehr schülerhaft behandelt sind, so scheint doch überall in Anordnung und Zeichnung des Francia Behandlungsweise durch.

127. Orpheus sitzend, spielt die Violine. Die zarte Behandlung und die Art, wie der Hund gezeichnet ist, zeigen das Studium nach Dürerischen Kupferstichen. B. 314.

128. Venus erscheint dem Eneas. B. 288.

129. Apollo und Hyacinth. 1506. AP. q. gezeichnet. B. 348.

130. Hercules in einer Nische stehend. B. 256. Zweifelhaft ob nach Francia.

131. Ein Mann zeigt einer Frau sein Beil. B. 380.

132. Der Zauberer und der Jüngling. B. 385.

133. Die Wahrsagerin und der Jüngling. B. 396. Die Landschaft ist in Dürer's Manier gehalten.

134. Der Violinspieler von drei Frauen umgeben. B. 398. Die vier letztverzeichneten Blätter sind in Marc Anton's erster Manier behandelt, und von noch nicht völlig entschiedenem Charakter der Zeichnung, indessen leuchtet überall des Francia Darstellungsweise durch.

135. Der Greis und die junge Frau. B. 430.

136. Das sich bekränzende Weib zwischen zwei Jünglingen. Allegorie. B. 399.

137. Allegorie; ein Jüngling mit einer Fackel von acht Figuren umgeben. B. 360.

138. Ein Satyr vertheidigt eine Nymphe. B. 279. Diese Composition, die ganz die Art des Francia trägt, scheint durch Dürer's Blatt vom Hahnreih veranlasst.

139. David als Sieger des Goliath. B. 12. Die Erfindung, welche sicher von Francia ist, wird irriger Weise dem Rafael zugeschrieben.

140. Die Geburt Christi. B. 16.

141. Die Taufe Christi. B. 22.

142. Christus im Limbus. B. 41.

143. Die Bekehrung Pauli. Rechts steht Christus angekleidet vor dem knienden Saulus in Rüstung. Ersterer hält einen Zettel mit: Saule, Saule quid me persequeris, und das Monogramm M. Auf dem Zettel von Paulus steht: Domine quid me vis facere. Den Hintergrund bildet eine Stadt. Der Stich, nur Umriss, scheint nie vollendet worden zu sein, da er dem Stecher wohl nicht genügte. Obgleich die Zeichnung sehr schülerhaft ist, so lässt sich doch des Francia Manier darin erkennen. Das einzige mir bekannte Exemplar dieses Blättchens befindet sich in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien.
hoch 9″ breit 6″ 10‴.

144. Johannes der Täufer. B. 99.

145. S. Sebastian. B. 109. Obgleich der Charakter der Zeichnung von dem des Francia etwas abweicht, so ist doch die des Mantegna noch verschiedener, dem sie zuweilen auch zugeschrieben wird.

146. Die drei Franciscaner. B. 110. Dieses Blatt in der ersten Manier des Marc Antonio lässt im Kopf des h. Franciscus entschieden den Meister Francia als den Erfinder erkennen.

147. Die h. Catharina von Alexandrien. B. 115.

148. S. Catharina und S. Lucia. B. 121. Diese beide Figuren sind einem Altarblatt von Francia entnommen, welches er im Jahr 1502 ausführte und sich nun im Berliner Museum unter No. 269 befindet.

149. Amadeus. B. 355.

III. Stiche nach Albrecht Dürer.

a) Nach Holzschnitten.

150—186. Die kleine Passion. 37 Blätter. B. 584—620.
187—203. Das Leben der Maria. 17 Blätter. B. 621—637.
204. Die Anbetung der Könige. B. 638.
205. Die h. Jungfrau mit den Engeln. B. 639.
206. S. Christoph. B. 641.
207. S. Franciscus. B. 642.
208. Johannes der Evangelist und S. Hieronymus 1506. A. 1. (April oder August 1.) gezeichnet. B. 643.
209. Christus erscheint dem h. Gregorius. B. 644.
210. Die Leiche Christi von den Frauen beweint. B 647.

b) Nach Kupferstichen.

211. Die heilige Familie mit dem Schmetterling. B. 640.
212. Die drei Bauern. B. 648.
213. Die Dame zu Pferd. B. 649.
214. Ein Liebesabentheuer. B. 650.
215. Die Faulheit. B. 651.
216. Der Herr und die Dame zu Pferd. B. 652.

c) Nach Zeichnungen.

217. Die Grablegung Christi. B. 646.
218. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. B. 645. Ein vorzüglich schönes Blatt von Marc Anton, das er wahrscheinlich nach einer Zeichnung Dürer's ausführte, welche Rafael besessen. Auch Altegrever (B. 49) hat eine ähnliche Composition gestochen.

IV. Nach Lucas von Leyden.

219. Die Pilger. Gegenseite nach dem Kupferstich No. 149. B. 462.

V. Nach Andrea Mantegna.

220. Mars, Venus und Amor. 1508. 16. D. (16 Decembris) gezeichnet. B. 345. Die Häuser und das Gebüsch sind in der Dürerischen Art behandelt.
221. Venus und Amor. B. 313. Die niedergekauerte Venus ist der Antike entlehnt, der bei ihr stehende Amor aber ist so sehr in des Mantegna Art behandelt, dass nicht zu zweifeln ist, dass die Zeichnung von ihm herrühre.

VI. Nach oberitalienischen Meistern.

222. Eine junge Frau eine Pflanze begiessend. B. 383. Dies Blatt scheint eine freie Nachbildung des Stiches von Gio. Antonio da Brescia B. XIII. p. 329. N. 21.

223. Die Grablegung Christi. B. 30. Die Composition dieses Blattes wird gewöhnlich dem Francia zugeschrieben, mit dessen Darstellungsweise es aber keineswegs übereinstimmt; vielmehr scheint sie von Benvenuto Garofalo herzurühren.

224. Der heilige Hieronymus in Betrachtungen vertieft; oder mit dem kleinen Löwen. B. 102. Sicher ist es ein Irrthum diese Composition dem Rafael zuzuschreiben, da die Art der Darstellung und Behandlung und selbst der Hintergrund auf einen venetianischen Meister hinweisen. Und wir glauben uns nicht zu irren sie von Giovanni Bellini zu halten. Auch Agostino Veneziano hat dieses Blatt gestochen. B. N. 103. — Landon N. 440.

VII. Nach Giorgione.

225. Allegorie; der Traum Rafael's genannt. B. 359. Dass diese Composition nicht von Rafael herrühre, hat schon Bartsch angegeben; aber bis jetzt ist es unbemerkt geblieben, wie entschieden sich darin Giorgione's Eigenthümlichkeit, sowohl in der Erfindung, als in dem Charakter der Zeichnung ausspricht. Die rundliche Bildung der vorn schlafenden, jungen Weiber, der Faltenwurf der Gewänder, die fantastischen Ungeheuer treffen wir in den Bildern des Meisters wieder. Auch die Häuser am Wasser versetzen uns sogleich nach Venedig. Was übrigens die Bedeutung des dargestellten Gegenstandes sei, soll dem Scharfsinn Anderer überlassen bleiben.

226. Der Mann und die Frau mit den Kugeln. B. 377. In dieser originellen Darstellung einer Allegorie lässt sich gleichfalls in der Zeichnung des Nackten nicht nur die venetianische Schule, sondern selbst entschieden der Meister Giorgione erkennen. Auch der Kopfputz der Frau ist ganz in dessen Art. Bartsch bemerkt sehr richtig, dass die zarte Behandlung des Stiches in des Marc Anton's frühere Zeit falle, und wir nehmen an ins Jahr 1509. Wer aber unter den Malern Oberitaliens hätte damals so volle Gestalten zu bilden vermocht, als grade nur Giorgione?

VIII. Nach Michel Angelo.

227. Die Kletterer, oder vielmehr eine Gruppe der badenden Soldaten aus dem Carton der Schlacht mit den Pisa-

nern; mit einer Landschaft nach Lucas von Leyden. 1510 gezeichnet. B. 487.

228. Der das Ufer erkletternde Soldat, aus demselben Carton. Dieses Blatt ist von viel geringerer Arbeit als das vorhergehende. B. 488.

229. Der sitzende Soldat, welcher sich die Hosen anzieht. Auch dieser Stich ist steif und hart in der Behandlung. B. 472.

Der stehende sich ankleidende Soldat, B. 463, ist zu gering und verschieden im Stich, als dass er dem Marc Antonio dürfte zugeschrieben werden.

230. Adam und Eva aus dem Paradiese fliehend. Nach dem Deckengemälde in der Capelle Sixtina. B. 2. Die Zeichnung Rafael's, nach welcher Marc Antonio diese Composition von Michel Angelo gestochen, sah ich im Nachlass Lawrence in London.

231. Eine Familie der Voreltern Christi, aus einer der Lunetten an der Decke der Capelle Sixtina. B. 59.

Von Michelangesker Zeichnung sind zwei nackte stehende Männer B. 464, welche Marc Anton soll gestochen haben. Unserer Überzeugung nach ist aber weder die Erfindung dem Michel Angelo, noch der Stich dem Marc Anton zuzuschreiben.

IX. Nach Gio. Antonio Bazzi.

232. Der sogenannte Triumph des Titus. B. 213. Dass diese Composition von Mantegna herrühre, bezweifelte schon Bartsch, denn in der That erinnern weder die Charaktere der Köpfe, noch der Faltenwurf im geringsten an diesen Meister. Dagegen ist des Sodoma Art und Weise sowohl in der Composition im allgemeinen, als in den einzelnen Bildungen leicht zu erkennen; besonders zeigen dieses alle Köpfe rechts, so dass bei genauer Vergleichung mit dessen Werken kein Zweifel mehr über den Erfinder dieser Composition obwalten wird.

X. Nach Giulio Romano.

233. Venus und Bacchus, von Bartsch Angelica und Medor genannt. B. 484. Die Originalzeichnung besitzt die Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien, so wie auch ein Stück des Cartons, lebensgrossen Figuren, in der Villa Palatina ausgeführt.

234. Äneas rettet seinen Vater. B. 186. Es ist wohl ein Versehen, wenn Vasari im Leben des Marc Antonio sagt, dass dieser jene Composition nach einer Zeichnung Rafael's gesto-

chen habe; denn der Charakter der Zeichnung ist ganz der dem Giulio eigenthümliche. Dagegen lässt sich zweifeln, ob der Stich von Marc Antonio herrühre.

235. Pallas auf einem Globus stehend. B. 337.

236 u. 237. Zwei in Nischen sitzende Kaiser. B. 444. u. 442.

238. Der Tod des Zambri und der Corbi. B. 14.

239—258. Die Liebschaften der Götter. B. 231. Nach Vasari besteht die ganze Reihenfolge aus 20 Blättern, nach Pietro Aretino aus 16. Das einzige vollständige Exemplar besitzt die Sammlung Corsini in Rom, alle übrigen scheinen bis auf einzelne Fragmente, welche einst Mariette besass, und ein einzelnes Blatt in Wien — zerstört. Dolce in seinem Dialogo p. 238. sagt, dass Marc Antonio diese Compositionen ohne Wissen des Giulio Romano in Kupfer gestochen habe, und Vasari berichtet, dass Pietro Aretino die Sonette dazu verfasst; sodann wie der Kupferstecher deswegen festgesetzt wurde und nur durch Verwendung des Cardinals Hyppolito de' Medici und des Baccio Bandinelli wieder die Freiheit erlangt habe. Folgendes schrieb Pietro Aretino am 19. December 1537 selbst darüber an Battista Zanetti da Brescia Cittadino Romano: „Da poi ch'io ottenni da Papa Clemente la libertà di Marc' Antonio Bolognese, il quale era in prigione per havere intagliato in rame i XVI modi etc. mi venne volontà di veder' le figure cagione che le querele Gibertine [1]) esclamavano; che il buon' vertuoso si crocifiggesse: e vistele, fui tocco da lo spirto, che mosse Giulio Romano a disegnarle etc." Er entschuldigt dann die lasciven Darstellungen, wenn sie geistreich und humoristisch, wie diese, behandelt seien. Allein wie kann man sich auf die Aussage des Pietro Aretino verlassen, der voll Lug und Trug war. Dass durch seine Vermittlung Marc Anton befreit worden sei, ist auch im höchsten Grad unwahrscheinlich.

XI. Nach Tiziano.

259. Das Portrait des Pietro Aretino. B. 513. Dass dieses Bildniss nach einem Gemälde von Tiziano gestochen sei, wurde wahrscheinlich aus der dem Kupferstiche beigefügten Unterschrift geschlossen; denn die Auffassungs- und Behandlungsart scheint mir sehr verschieden von der Art des grossen

1) Gio. Matteo Giberti, damals päpstlicher Kanzleipräsident, später Bischof von Verona.

Venetianers. Viel mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat die Angabe des Vasari, dass Marc Antonio den Pietro Aretino selbst nach dem Leben portraitirte.

XII. Nach Baccio Bandinelli.

260. Die Marter des h. Laurentius. B. 104.

261. Der Mann mit den zwei Trompeten. B. 356. — Copie von Hier. Hopfer, Gegenseite B. VIII p. 517. No. 41.

262. Der sitzende Mann mit der Flöte. B. 467.

XIII. Nach verschiedenen Schülern Rafael's.

263. Venus mit zwei Amorinen. B. 251.

264. Eine Nymphe wird von Amor zu einem Jüngling geführt. B. 252. NB. Von einem Schüler Marc Anton's gestochen.

265. Die Nymphe an der Terme des Pan. B. 258. NB. Von einem Schüler Marc Anton's gestochen.

266. Die stehende Frau zwischen zwei Männern. B. 354.

267. Der gebogene Stab, oder die kniende Frau mit zwei Männern. B. 369. Dieses Blatt ist das Gegenstück zu vorhergehendem. Die schöne Zeichnung verräth Rafael's Schule. Vielleicht ist die Erfindung von Marc Antonio selbst.

268. Das Weib mit geflügeltem Haupte in einer Nische stehend. Die Zeichnung und die Proportionen sind nicht vorzüglich. B. 368.

269. Der mit dem Fuchsschwanz geschlagene Mann. B. 372. Die vollen Formen und gute Zeichnung lassen vermuthen, dass der Stich nach Marc Anton's eigener Erfindung ausgeführt ist.

270. Die Frau mit den zwei Schwämmen. B. 373. Dieses Blatt scheint ein Gegenstück zu dem vorhergehenden zu sein.

271. Die Stärke. B. 375.

272. Die Mässigung. B. 376.

Nach dem Charakter der Zeichnung und des Faltenwurfs zu urtheilen, gehören diese beiden Compositionen der Schule Rafael's an.

273. Eine Mutter, welche sich mit zwei Männern unterhält. B. 432. In Rafael's Schulmanier.

274. Der kniende Mann am Saum eines Waldes. B. 434.

275. Der schlafende Mann am Saum eines Waldes. B. 438.

Diese zwei Blätter sind Gegenstücke und tragen den Cha-

rakter der Schule Rafael's. (Die Composition No. 438 hat Jac. Binck benutzt. B. VIII No. 56).

276. Der junge Violinspieler bei dem alten Hirten. B. 435. Dieses Blatt aus Rafael's Schule scheint von einem andern Meister als Marc Anton gestochen.

277. Der magere alte Mann im Gespräch mit dem jungen dicken. B. 436. Die schöne, oder doch charakteristische Zeichnung dieses Blattes ist sicher von einem ausgezeichneten Schüler Rafael's, und von der Art, wie sie von Francia, dem man sie zuschreiben möchte, nicht sein kann.

278. Die Frau, welche sich die Haare ausreisst. B. 437. Vielleicht nach Marc Anton's eigener Erfindung.

Folgende zwei Blätter werden mit Unrecht zu den von Marc Anton gestochenen gezählt, wie dieses schon Bartsch angegeben hat.

279. Die zwei Männer an einem Walde B. 427. Auch die Composition hat nichts vom Rafaelischen Schulcharakter.

280. Die nachsinnende Frau an einem Fenster sitzend. B. 460. Richtig ist die Angabe, dass dieses Blatt nach einer Zeichnung von Francesco Mazzuoli, il Parmegianino genannt, gestochen sei. Der Originalentwurf befindet sich in der Florentiner Sammlung auf einem Blatt mit noch andern Skizzen desselben Meisters, und ist auch von S. Mulinari in Nachbildung herausgegeben worden. Radirt von V. Denon gr. 8.

XIV. Nach antiken Bildwerken.

281. Die Reiterstatue des Marc Aurel, damals bei dem Lateran, jetzt auf dem Capitol stehend. Zu Anfang des Aufenthalts in Rom von Marc Anton gestochen. B. 514.

282 u. 283. Die Statue des Apollo vom Belvedere B. 331. Geringere Wiederholung, aber wahrscheinlich von einem Schüler Marc Anton's. B. 330.

284 u. 285. Statue des Apollo mit auf den Kopf gelegten Arm, und eine Lyra haltend. B. 332 u. 333.

286 u. 287. Ariadne, auch Cleopatra genannt. Frei nach einer antiken Statue, jetzt im Museum Chiaramonti im Vatican [1]) behandelt. Der schönen Zeichnung wegen glaubt man das Vorbild von Rafael, nach welchem Marc Anton zwei Blätter gestochen. B. 199 u. 200.

1) Abgebildet im Museo Pio Clementino I. N. 45

288. Der Knabe, der sich einen Dorn aus dem Fuss zieht. Ähnlich der Bronzestatue im Capitol. B. 465. Irrigerweise glaubte Heinecke diesen Stich nach einer Zeichnung des Michel Angelo gefertigt.

289. Die drei Grazien. B. 340. Nach einem antiken Basrelief.

290. Zwei Faune tragen ein Kind. B. 230. Vorzüglich schönes Blatt nach einem antiken Basrelief. (Siehe Winkelmann mon. ined. bassorilievo 53.)

291. Akratus von einem Satyr unterstützt. B. 294. Nach einem Basrelief in der Villa Albani. (Siehe Zoëga Bassorilevo Tav. IV.)

292 u. 293. Bacchanal nach einem antiken Basrelief ehedem bei der Markuskirche in Rom eingemauert. B. 248 und Gegenseite B. 249. Ein ganz ähnliches Relief befindet sich jetzt in dem Museum zu Neapel. (Siehe E. Gerhard und Th. Panofka Neapels antike Bildwerke I. p. 459.) Die einzelne Figur der Satyrin an der Herme, B. 284, ist obigem Stiche entlehnt.

294. Trajan bei der Roma von der Victoria gekrönt. Nach einem Basrelief, welches sich nun am Triumphbogen Constantin's befindet. B. 361. Der Kampf des Trajan gegen die Dacier von Marco da Ravenna, B. 206, bildet das Gegenstück.

295. Eine Löwenjagd nach einem Basrelief an einem antiken Sarkophag, der von Majano in den Hof der Peterskirche gebracht wurde. B. 422.

296. Façade mit Caryatiden, und mit einer colossalen Büste gekrönt, in der Villa Mattei. Der Stich soll nach einer Zeichnung Rafael's ausgeführt sein. B. 538.

297. Drei Faune und drei Bacchantinnen hinter einander hertanzend. Zwei Blätter um zusammengefügt zu werden; des Marc Antonio Täfelchen ist in der Mitte links. Bartsch kannte nur ein Blatt. B. p. 204. Cop. A und Note. Siehe auch Art. Agostino Veneziano N. 83.

Agostino di Musi Veneziano.

Nach den frühsten Blättern, welche wir von Agostino Veneziano besitzen, machte er seine ersten Versuche in der Kupferstecherkunst nach Stichen von Giulio Campagnola und Albrecht Dürer. Er behielt auch des erstern magere Art des

Stiches bei, bis er in der Schule des Marc Anton eine freiere und kräftigere Behandlungsweise annahm. Indessen erlangte er weder in der Feinheit der Zeichnung, noch in der Führung des Grabstichels Marc Anton's Meisterschaft.

Nach Stichen von Giulio Campagnola.

1. Der alte Hirte (im Verzeichniss der Stiche des Campagnola B. XIII. N. 7.) B. 408.
2. Wiederholung desselben B. 409.
3. Der Zauberer (N. 8) B. 411.
4. Eine liegende Frau gegen einen Hügel gelehnt. B. 412. Der Charakter der Zeichnung und der Behandlung ist dem der vorhergehenden Blätter so ähnlich, dass dieser Stich wohl auch nach einem des Giulio gefertigt ist.
5. Der junge Hirt (XIII N. 6) B. 458.
6. Leda. B. 233. Wohl mit Unrecht wird dieser Stich dem Agostino Veneziano zugeschrieben; da er aber in der Behandlungsart mit dem des alten Hirten N. 1 (B. 408) sehr verwandt ist, so fand er hier eine Stelle.

Nach Albrecht Dürer.

7. Verschiedene Thiere nach den Blättern des S. Hubertus und des Adam mit der Eva. B. 414.
8. Das Abendmal nach dem Holzschnitt von Dürer (B. N. 5 vom Jahr 1510), gezeichnet A. V. 1514. B. 25. Es scheint dieses der erste Stich von Agostino Veneziano zu sein, den er in der Schule des Marc Anton ausführte.

Nach Baccio Bandinelli.

9. Cleopatra. A. V. 1515 gezeichnet. B. 193.
10. Diogenes. A. V. 1515 gezeichnet. B. 197.
11. Apollo verfolgt Daphne. A. V. 1515 gezeichnet. B. 317.
12. Der Mann mit der Lyra. A. V. 1515 gezeichnet. B. 454.
13. Die Skelette. Augustinus venetus de Musis faciebat. 1518 gezeichnet. B. 454.
14. Der junge Hercules. B. 261.
15. Der Greis im Laufstuhl. B. 400.
16. Zwei Philosophen. B. 439.
17. Ein Greis hilft einem Manne aufstehen. B. 440.

18. Ein Philosoph am Fenster sitzend. B. 447. Ob dieser Stich nach Baccio Bandinelli ist, scheint ungewiss, da die Behandlungsart auch etwas Venetianisches zeigt.

19. Der sitzende Mann mit der Lyra. B. 449.

20. Ein Mann schlägt den Andern. B. 455.

21. Ein sitzender junger Mann. Zweifelhaft ob von Agostino Veneziano gestochen. B. 451.

22. Des Baccio Bandinelli Akademie A. V. 1531 gezeichnet. B. 418.

Nach Andrea del Sarto.

23. Die Leiche Christi von drei Engeln unterstützt. A. V. 1516 gezeichnet. Ein dem Agostino misrathener Stich. B. 40.

Nach Giulio Romano.

24—27. Die vier Evangelisten. gez. A. V. 1518. B. 92—95.

28. Bacchus von zwei Satyrn geführt gez. A. V. 1528. B. 215. Wenn der Stich, wie angenommen wird, ein antikes Werk darstellt, so muss die Zeichnung nach demselben von Giulio Romano herrühren, indem sie ganz dessen Behandlungsweise zeigt.

29. Die Geburt Christi. gez. A. V. 1531. Vorzügliches Blatt. B. 17.

30. Hercules erdrückt den Antheus. gez. A. V. 1533. B. 316.

31. Hercules erdrückt den Löwen. gez. A. 1528 B. 287. Die Zeichnung wird irrig dem Rafael zugeschrieben. Giulio Romano führte diese Composition im Palast del Te bei Mantua aus.

32. Hercules erdrückt die Schlangen. B. 315.

33. Venus und Amor. B. 318.

34. Venus und Bacchus, von Bartsch Angelica und Medor genannt. B. 485. Siehe was über diese Composition schon bei Marc Antonio N. 233 berichtet worden

35. Zwei Faune halten einen Sylen auf einem Esel. B. 240.

36. Eine Frau sitzt bei einer Vase. B. 475.

Nach Michel Angelo Buonaroti.

37. Die Kletterer, oder eine Gruppe aus dem Carton der Schlacht mit den Pisanern. A. V. 1523 und 1524 gezeichnet. B. 423.

38. Die drei heiligen Frauen nach dem Grabe gehend, oder vielmehr drei Weiber mit über den Kopf geschlagenem Rock, um, wie es in Rom gebräuchlich ist, sich gegen den Regen oder die Sonnenstrahlen zu schützen. Obgleich die Zeichnung nach des Michel Angelo Art sehr grossartig behandelt ist, so dürfte dieses Studium nach dem Leben dennoch einem seiner Schüler angehören. B. 33.

Nach verschiedenen Schülern Rafael's.

39. Christus im Grabe von Maria und Johannes unterstützt, dabei Joseph von Arimatia und Nicodemus. B. 36.

40. Madonna von einem Engel gekrönt. B. 49. Maria und das Christkind scheinen eine Benutzung einer Rafaelischen Composition, das Übrige aber ist zu unbedeutend und steif, um es diesem grossen Meister zuschreiben zu dürfen.

41 u. 42. Madonna mit dem kleinen Johannes und zwei Engeln. gez. A. V. 1518. B. 50 und 51. Diese dem Francia zugeschriebene Composition ist zu voll in den Formen und zu sehr im Charakter der Schule Rafael's, als dass sie dem Bologneser zugeschrieben werden dürfte.

43. Drei Dominicaner und die h. Theresa stehen bei einem Crucifix. gez. A. V. 1528. B. 111.

44. Die Madonna von sechs Dominicanerheiligen umgeben. B. 112.

45. Orpheus die Lyra spielend. gez. A. V. 1528. B. 259. Der Charakter der Zeichnung erinnert an Perino del Vaga.

46. Phaeton's Fall. B. 298. In der Art des Perino del Vaga behandelt.

47. Camillus gez. A. V. 1531. B. 201. Die Composition wird mit Unrecht dem Baccio Bandinelli zugeschrieben, da sie im geringsten nichts von dessen übertriebenen und starken Bewegungen zeigt. Vielmehr weist die Zeichnung auf einen Schüler Rafael's; vielleicht könnte sie auch von Baldassare Peruzzi sein.

48. Iphigenia erkennt ihren Bruder Orest und den Pylades. B. 194. Die Composition ist viel zu einfach und gehalten, um sie dem Baccio Bandinelli zuschreiben zu dürfen, vielmehr lässt sich Rafael's Schule darin nicht verkennen.

49. Die Fama kommt vom Olympos. gez. A. V. 1516. B. 241. Auch die Zeichnung dieses Blattes trägt den Charakter der Rafaelischen Schule.

50. Der Amor des Meeres. B. 234. Die Composition er-

innert an die Art des Perino del Vaga; der Amor ist gleich dem nach Rafael von Marco da Ravenna gestochen B. 219.

51. Die Liebe zum Ruhm. gez. A. V. 1528. B. 370.

52. Der Mann mit dem Lorberzweig bei zwei Musen. B. 491. Obgleich die Zeichnung an Rafael's Schule erinnert, so ist sie doch zu schlecht, als dass sie dem Meister selbst dürfte zugeschrieben werden.

53. Der Mann, welcher eine Frau bei der Hand fasst. B. 471.

54. Der Krieger ein Schild haltend. B. 461. Die Stellung ist einem der Colosse auf Monte Cavallo entnommen, nur streckt er hier den Arm aus, statt ihn über den Kopf zu halten.

55. Die Barke, auf welcher zwei junge Leute mit zwei Mädchen fahren. B. 473. So schön auch diese Composition ist, so zeigt sie doch nicht entschieden die Weise der Rafaelischen Schule. Es gibt davon einen grossen italienischen Holzschnitt von der Gegenseite, dessen Fertiger unbekannt ist.

56. Die alte Frau, welche in die Grube geht, gez. A. V. 1528. B. 457. Dieses Blatt ist das Original von N. 456 bei Bartsch, indem es weit vorzüglicher in der Zeichnung als das von Bartsch zuerst angegebene ist. Die Darstellungsweise verräth übrigens höchstens einen Schüler Rafael's.

57. Ein Bauer mit einem Weib, das Eier in der Schürze hat. Da das Costüm derselben Oberitalienisch ist, so kann die Zeichnung nicht von Rafael, höchstens von einem seiner Schüler herrühren. B. 453.

Nach verschiedenen unbekannten Meistern.

58. Die h. Margaretha. In des Agostino erster Manier behandelt. B. 110.

59. Der h. Hieronymus. Von schlechter Zeichnung. B. 100.

60. Der Apostel Paulus. Im Florentinischen Schulcharakter. B. 108.

61. Tarpeïa das Capitol verrathend. B. 185.

62. Die Philosophie. Sie sitzt in einer Nische. B. 374.

63. Der Drache und die Biene. B. 406.

64. Die zwei Männer bei einem Kirchhof. B. 407. Die Composition scheint von einem Venetianischen Meister.

65. Ein Soldat schlägt einen nackten Mann. B. 448. Diese Composition ist sicher nicht aus dem Carton der Schlacht

mit den Pisanern von Michel Angelo, wie Heinecke angegeben hat, und rührt überhaupt nicht von diesem Meister her.

66. Der sitzende, nackte Mann, sich auf seine Keule stützend. B. 452. Es ist ebensowohl ungewiss, von wem die Zeichnung, als von wem der Stich dieses Blattes herrührt.

67. Die zwei Armeen in Schlachtordnung. gez. A. V. 1528. Copie nach dem Meister mit der Rattenfalle (à la ratière). B. 415.

68. Die Armee Kaiser Karl V und Soliman's II. gez. A. V. 1532. B. 419.

69. Die Landkarte von Tunis. gez. A. V. 1535. B. 421.

Portraite.

70. Kaiser Karl V. gez. A. V. 1535. Nach Tizian. B. 524.

71. Derselbe nach einer andern Zeichnung. gez. A. V. 1536. B. 499.

72. Ferdinand, Römischer König. gez. A. V. 1536. B. 500.

73. Franz I, König von Frankreich. gez. A. V. 1536. B. 519.

74. Papst Paul III. gez. A. V. 1534. B. 521.

75. Derselbe mit einer Kappe. gez. A. V. 1534. B. 522.

76. Derselbe mit der Tiare. gez. A. V. 1536. B. 523.

77. Soliman II. gez. A. V. 1535. B. 518.

78. Barbarossa. gez. A. V. 1535. B. 520.

79. Michel Angelo Buonaroti. Im Profil gesehen, rechts gewendet. Mit folgender Unterschrift in einer unter dem Portrait befindlichen Tafel:

MICHAELANGELIS. BVONAROTVS. NOBILIS. FLORENTINVS. AN. SVE. LXXXVII. — QVI SIM. NOMEN HABIO SATQ. EST NAM. CARTERA. CVI NON SVNT NOTA AVT. MENTEM NON HABET OCVLOS. MDLXI. A. V.

Der Stich ist sorgfältig und zart behandelt und stimmt mit der Art des Agostino überein; indessen kann man bei dem späten Datum von 1561 sich nicht eines gewissen Zweifels erwehren, ob das Zeichen A. V. wirklich unsern Meister bezeichnet? Das einzige mir bekannte Exemplar besitzt die Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien. Hoch 9″ br. 6″. 1‴.

Nach antiken Bildwerken.

80 u. 81. Der Apollo vom Belvedere. B. 328 und 329.

82. Apollo mit der Lyra und dem auf den Kopf gelegten linken Arm, in einer Nische stehend. In des Agostino früherer Manier. B. 299.

83. Der Tanz von drei Faunen mit eben so vielen Bacchantinnen. gez. A. V. 1516. B. 250. Die Zeichnung ist so schön, dass man sie von Rafael glaubt. Nachstich von Hier. Hopfer. Bartsch VIII N. 29. — Desgleichen Radirung aus der Schule von Fontainebleau L. D. Bartsch XVI p. 332. N. 68. Nach einer Zeichnung von G. Audran. Zwei schöne Zeichnungen in Rothstein, immer die eine Hälfte mit zwei Faunen und einer Bacchantin sind noch vorhanden, und werden dem Rafael zugeschrieben, obgleich sie nicht ganz die Vortrefflichkeit des Meisters zeigen. Die eine ist in der Sammlung des Königs von England, die andere in der des Erzherzogs Karl in Wien. Gestochen von A. Bartsch.

84—87. Vier Blätter in Termen. gez. A. V. 1536. B. 301—304.

88. Die Mutter, welche ihren Knaben dem Priapus weiht. Frei nach der Antike behandelt. B. 336.

89. Eine Löwenjagd nach einem Relief. In der frühern Manier des Agostino gestochen. B. 416.

Nach antiken und modernen Ornamenten.

90. Der Altar des Jupiter im ersten Tempel auf dem Capitol. Man glaubt, die Zeichnung sei von Rafael. B. 535.

91. Der Altar des Amor. Auch die Zeichnung zu diesem Blatte wird dem Rafael zugeschrieben. B. 536.

92. Vase mit Akantusblättern, antikes Werk in S. Agnese bei Rom. B. 540.

93—104. Zwölf antike und moderne Vasen, in den Jahren 1530 und 1531 gestochen. Die meisten sind antik, aber zuweilen ergänzt, z. B. N. 550 mit dem Wappen der Medici. Die Ns. 547 und 548 sind Werke des 16. Jahrhunderts.

105 u. 106. Ornamente mit Akantusblättern nach antikem Relief in der Kirche S. Silvestro. Muthmasslich von Agostino gestochen. B. 553 und 554.

107—110. Vier Ornamente nach antiken Reliefs, von Agostino Veneziano und Marco da Ravenna gemeinschaftlich gestochen. B. 555—558.

111 u. 112. Ornamente nach antiken Vorbildern. B. 562 und 563.

113. Ein Fries mit einem Amor und einer Syrene nach Giovanni da Udine. gez. A. V. 1530. B. 539.

114—116. Drei Blätter mit Grottesken, welche manchmal dem Rafael zugeschrieben werden, aber mit mehr Wahrscheinlichkeit vom Giovanni da Udine herrühren. B. 559—561.

117—136. Zwanzig Blätter mit Grottesken, von denen zwei von einem Stecher I. F. herrühren. Nach Giovanni da Udine. B. 564—583.

Nach architektonischen Werken.

137—145. Neun Blätter mit Säulenbasen und Capitälen dorischer, ionischer und corinthischer Ordnung. gez. S. B. und A. V. 1528. Copien von Anton Sadeler vom Jahr 1636. B. 525—533. Diese Blätter gehören zur ersten Ausgabe des Werkes von Seb. Serlio Bolognese, Regole generali d'architettura etc. Venezia 1537. Die Buchstaben S. B. beziehen sich auf den Architekten.

146. Der Triumphbogen Constantin's in Rom. Der Stich wird dem Agostino zugeschrieben. B. 587.

147. Die Façade der Peterskirche, wie sie nach dem Plan vom Jahr 1506 durch Bramante hat ausgeführt werden sollen. In einem Rund. gez. A. V. 1517. B. 534.

Marco Dente da Ravenna.

Dieser Kupferstecher ist sich sehr ungleich in seinen Arbeiten, da es ihm nicht immer gelungen ist, in der Lage der Striche angemessen zu verfahren. Wenn er indessen den Marc Antonio copirte, steht er diesem näher als Agostino Veneziano, ja wenn, wie Bartsch nach der von Zani mitgetheilten handschriftlichen Notiz von Vincenzo Carrari behauptet, die mit Marc Anton's Zeichen versehenen Copien nach Rafaelischen Compositionen, wie der Kindermord, das Urtheil des Paris und andere, wirklich von Marco da Ravenna sind, so hat dieser seinen Meister vollkommen erreicht. Ich theile indessen nicht Carrari's Ansicht, denn der Kindermord ohne das Bäumchen z. B. ist keineswegs eine Copie des früheren Blattes mit dem Bäumchen, sondern ein sehr verschieden behandelter Stich, der von einer solchen Schönheit des Grabstichels ist, wie sie in keiner, jenem Meister mit Zuverlässigkeit zuzuschreibenden Arbeit je erreicht worden ist.

Nach Giulio Romano.

1. Die Schlacht der Römer gegen die Carthaginenser.

Der Charakter der Zeichnung und der Formen trägt entschieden des Giulio Gepräge. B. 211.

2. Leda. Die Composition zeigt keineswegs den dem Rafael eigenen Schönheitssinn für Gruppirung, wohl aber erkennt man darin des Giulio Art. B. 283.

3. Ein Satyr trägt eine Nymphe. B. 300.

4. Jupiter und Semele. B. 338.

5. Die Stärke einen Löwen führend. B. 395.

6. Euridice aus dem Tartarus steigend. B. 262.

Nach verschiedenen Schülern Rafael's.

7. Die Schlacht mit dem ausschlagenden Pferde. B. 420. Diese Composition wird bald dem Rafael, bald dem Giulio Romano zugeschrieben, allein weder des erstern eigenthümlicher Reichthum an Ideen und dessen schöne Zusammenstellung, noch des letztern Energie und derbe Formen sind in diesem Blatte zu finden. Indessen trägt es den Charakter der Schule Rafael's, wohin es hier verwiesen ist.

8. Laocoon mit seinen zwei Söhnen von den Schlangen des Neptun angefallen. B. 243. Diese höchst mittelmässige Composition dem Rafael zuschreiben zu wollen, wäre ein Vergehen gegen den Genius dieses grossen Künstlers.

9. Ein Triton entführt eine Nymphe. Sowohl Kupferstecher als Erfinder weiss ich nicht anzugeben. B. 229.

10. Madonna mit Joseph und einem Bischof. Von diesem Blatt gilt dasselbe wie von vorhergehendem. B. 55.

Nach Baccio Bandinelli.

11. Der Kindermord. B. 21.

12. Die Skelette. B. 425.

Nach Francesco Salviati.

13. Eine Versammlung von Gelehrten. B. 479. Irriger Weise hat Landon (Vie et oeuvres de Raphael) diese Composition für eine erste Skizze Rafael's zur Schule von Athen genommen.

14. Die Zeugen eines Sturms. B. 401.

15. Die verbrannten Bücher. B. 402.

16. Die Fischer. B. 403.

17. Der sitzende Jupiter. Der Erfinder und der Stecher sind noch zweifelhaft. B. 216.

Nach antiken Bildwerken.

18. Laocoon nach der bekannten antiken Gruppe. B. 353.

19. Marc Aurel zu Pferde, nach der Bronzestatue auf dem Capitol. B. 515.

20. Der Faun und der Tieger. B. 307.

21. Der Bacchus mit dem Pantherthier. B. 308.

22. Der Dornauszieher in der Sammlung des Capitol. B. 480.

23. Eine verstümmelte, bekleidete Statue. B. 486.

24. Der junge Olympos in einer Nische. Wahrscheinlich nach einem ergänzten antiken Bildwerke, da einige Theile etwas manierirt sind. B. 309.

25 — 28. Vier Reliefs nach der Säule des Trajan. B. 202 — 205.

29. Trajan besiegt die Dacier, nach dem Relief am Constantinsbogen. Gegenstück zu dem Blatt Marc Antonio's B. 361.

30 — 37. Acht Blätter nach antiken Reliefs.

Das Opfer eines Bockes. B. 220.

Ein Satyr stösst sich mit einem Bock. B. 221.

Sylen von zwei Satyrn unterstützt. B. 222.

Ein Satyr überrascht eine Nymphe. B. 223.

Galathea entfernt sich von Polyphem. B. 224.

Apollo hütet die Heerde des Admet. B. 225.

Ein Mann verfolgt eine Najade. B. 226.

Venus und Vulcan. B. 227.

38. Die drei Amorine nach einem antiken Relief ehedem an S. Vitale zu Ravenna. Mit der Jahrszahl 1519 bezeichnet. B. 242.

39. Die drei Grazien, nach einem antiken Relief. B. 341.

40. Drei Thiere in einem Oval, nach einem Relief. B. 405.

41. Ein Knabe sitzt auf einem Seeungeheuer. B. 413.

42. Die von der Jagd zurückkehrende Jägerin, nach einem antiken Relief. B. 466.

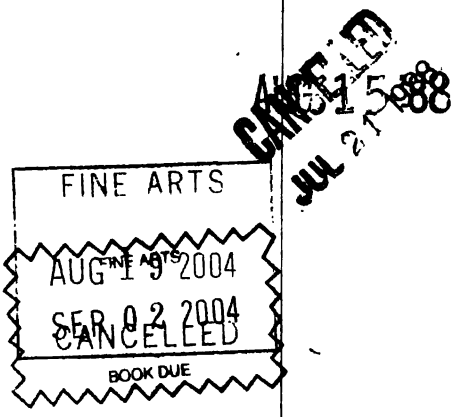
43 u. 44. Zwei Felder mit Ornamenten. B. 556 u. 557.

Druck von *F. A. Brockhaus* in Leipzig.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.



3880 P26
Rafael von Urbino und sein Vater Gi
Fine Arts Library
3 2044 034 501 890

3880 P26 v.1